

قراءة النص - 4 - 1

● بثينة الله تعالى، قمع صدور «علاسات»، الجزء «51»، تبدأ ملتقى الحلقة الرابعة، من برنامجنا السنوي: «قراءة النص»، وعنوان هذه الحلقة الجديدة: «مسيرة الشعر في السمودية»، وقبل اليوم قدمنا ثلاث حلقات من هذا الملتقى، كان آخرها: «الترجمة»، عبر محاور متعددة، وقد اتصل الجزء «48» من علاسات على محصلة ذلك الملتقى. وكان عنوان الحلقة - الثانية - من برنامجنا: «التقد العريين عبر مسيرتهم التاريخية»، أما عنوان الحلقة الأولى فكان أربعة محاور، هي القراءة الأدبية البلاغية، الاجتماعية، والتاريخية، وقد أقررت نحو «1200» صفحة، صدر بها الجزء «44» من علاسات.

وتتطلع إلى أن ملتقانا اليوم، سيكون فيه سعة للمشاركين والمشاركات، وأن أسماة جديدة سيتاح لها المشاركة، وهي أسماة طلابية ينتظر لها مستقبل مشرق إن شاء الله في مجال الدرس الأدبي، من خلال هذه المشاركة وأمثالها، التي يبرز فيها الأكاديميون من خلال دورهم المتجدد في ساحة النقد والدراسة، وكان لا بد من إعطاء قرص للطلّاع الجادة، لكي تمارس دورها عبر ما يقدمه نادينا.

إننا نتهض بهذا العمل، الذي يضيق دروساً جديدة في ساحة الأداء الأدبي والثقافي، في نشاط متجدد سنوي، يشبه حلقات مهرجان مؤتمر الأدباء، الذي كان يقام في الوطن العربي، وقضت بلادنا حلقتين غير أربعين سنة خلت، كان الثاني في شهر شعبان 1419هـ، تحت مظلة جامعة أم القرى، كما كان الأول في مكة، وكانت الجامعة يومئذ جزءاً من جامعة الملك عبدالعزيز.. ولا أزعم أن ملتقانا يعدل مؤتمر الأدباء الموسع، غير أن تجديد حلقات مشروعاتنا سنوياً وتنوع الطرح في كل ملتقى، ربما يجعل هذا العمل يرقى إلى سلم مؤتمر للأدباء هنا أو هناك.

ولعل جنوح ناديتنا إلى تكوين «جامعة حوار» الذي بدأ قبل أشهر ومتصل عمله، أتاح لشرائح من المثقفين والمثقفات أن يشاركوا في طرحه الذي عني بالرواية المحلية منذ عام 1960م.. وأرجو أن يتاح لهذه الجماعة المتحفزة، أن تقدم المزيد من النشاط المتنوع، الذي يهم المواطن والمواطنة، من خلال معالجة المشكلات التي تشغل بال الأمة، وأن دور المثقف التصدي بعقلانية إلى المعالجة الحادة والإلقاء بالحلول، التي تنهض بالحياة العامة، مضيئاً إلى الارتقاء، وهو هدف الناهضين والمتطلعين إليه في أوساط المجتمع، ذلك أن الحياة عمل يحقه صدق وإخلاص ونية.. والله المستعان.

رئيس التحرير

يقول الأستاذ الكبير على أدهم⁽¹⁾:

«الروايات التاريخية ليست تاريخاً خالصاً، مُحَقَّقاً، يرجع إليه ويوثق»، ولكنها مع ذلك تستمد مادتها من التاريخ، وتؤثر بدورها في فهمنا له، وطريقتنا في عرض حوادثه، وأعظم الروايات التاريخية وأدائها على قوة الخيال، وإجادة البحث، لا تُغني غناء التاريخ، ولا تقوم مقامه، وقد لا تتناول حوادثه الماثورة إلا عرضاً، وقد تُحاول أن تصف مواقف معينة، تُشبه ما ورد في التاريخ، ولكنها ليست المواقف التاريخية بنصها وقصها، وخبرها وشرها. وقد تعرضها عرضاً بلاغياً؛ وتُفسرها تفسيراً فنياً؛ بلّام أهداف الرواية التاريخية ومواقف وضعها وجوهاً».

ومعنى هذا الكلام أن كاتب الرواية التاريخية، لا يتشدد بأحداث التاريخ تقييداً وقيفاً، وإنما يعيش في جوه فقط، ليرسم الإطار العام، ولعلنا لسنا مطالبين بأن يكون ملزماً كل الالتزام بهذه الأحداث، فقد يُغير في أسماء بعض الأبطال، وقد يُضيف شخصيات خيالية لم تكن من قبل، لتزيد في إيضاح المعاني التي يريد.

وشوقي. رحمه الله، قد ألف مسرحيته الباقية (مجنون ليلى) فصور البيئة العربية البدوية في صدر الإسلام تصويراً رائعاً، وأضاف من الشخصيات الخيالية حوار الشخصيات الواقعية، ما زاد الرواية الشعرية تأثيراً وجاذبية، والناقد المُنصف يرى ذلك ويشاهده متى كان مُكِّماً لأحداث التاريخ العربي في مصادره المعتمدة.. ولكننا مع وضوح ذلك وضوحاً بلياً، نجد النقاد يختلفون فيما بينهم حول صنيع شوقي.. ففريق يؤكد أنه الالتزام بالواقعية دون أن يخرج من حقائق التاريخ، وبين هؤلاء الدكتور

محمد غنيمي هلال، حيث يقول في كتابه «ليلي والمجنون»⁽²⁾. «وقد حرص الحرفي كله، أن يتقل لنا الروايات المختلفة التي نقرأها في كتب الأدب». ثم يقول بعد ذلك «ويشجّل لنا كيف كان شوقي خاضعاً لما رُوي عن قيس تطبيقاً منه لما يدين به بين مراعاة حوادث التاريخ، تلك المراعاة التي تأثّر فيها بأصحاب المذهب الواقعي من القرنين». أما الفريق الآخر فيرى أن شوقي تجاوزَ حوادث التاريخ في مواقف كثيرة، ولم يشقّد بما درّسه المؤرّخون عنه، وكان عليه أن يلتزم بهذه الأحداث كما وردت في مصادر المعروفة. ومن هؤلاء الأستاذ توفيق أحمد البكري حيث يقول بعد أن تحدّث عن بعض مواقفه الرواية:

«والمسرحية سواء أَلْتَبَسَتْ فكرتها وشخصياتها من الأساطير أو التاريخ، أو من أي موضوع اجتماعي أو سياسي، وجب أن تظلّ شطّرتها كما هي دون تبديل في الشخص أو التاريخ، أو تشويه الأسانيد، إلا إذا لزم ذلك. وقد يمكن التجاوز عن عشرات صغيرة في شخصيات شوقي؛ فقد جرّفه وألهاه عن دقة حبكها خدائاً عهده بالتأليف المسرحي».

ومعنى هذا أن الأستاذ البكري يخالف رأي الأستاذ علي أدهم الذي أصرّاً إليه أنفاً، «إذ يرى أنّ شخصيات المسرحية التاريخية يجب أن تظل كما هي، دون تبديل في الشخص أو التاريخ أو تشويه الأسانيد، هذا من ناحية، كما يرى أن شوقي قد جرّفه التيار وألهاه فوقع في عشرات كثيرة لم يشقّد فيها بأحداث التاريخ».

نحن إذاً أمام رأيين مختلفين، رأي الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي يرى أن أمير الشعراء قد التزم التزاماً واقعياً بأحداث التاريخ. رأي الأستاذ توفيق أحمد البكري، الذي يرى أنه تجاوزَ هذه الأحداث. وقد صدرت دراسات جامعية تنردّد في الحكم حول هذه الناحية، فباحث يرى أن شوقي قد التزم، وباحث يرى أنه لم يلتزم، وكلّ يستند إلى رأي

سابق قاله ناقد من قبل، ورغم أن المسرحية في أيدينا، وكذلك كُتِبَ التاريخ في أيدينا، غير أنني أستطيع أن أؤكد قبل أن تصدر حكماً، لأن ذلك لا يكلني ولا يجدي، لأن المؤرخين يؤكدون - أن لا كلمة أخيرة في التاريخ -، ذلك أن الرواة عيشوا بالتاريخ وكل ما وجدوه أمامهم مكتوباً، أو مروباً بالمشافهة، حتى أحاديث رسولنا صلى الله عليه وسلم، غزاها الكذب، وقد قال صلى الله عليه وسلم: «من كذب علي متعمداً فليتبوأ مقعده من النار»، وتفسير الكتاب العزيز غزته الإسرائيليات والخرافات، ولم يسلم من العبث والافتراء والتحريف إلا الكتاب العزيز، الذي حفظه الحق، فقال: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾.

إن الرواة والمؤرخين، نراهم في كل عصر ومصر يعيشون ويعززون، وفي العصر الحديث الذي نعيش فيه، نرى أحداثاً وقعت لكن الآراء تختلف فيها اختلافاً كبيراً لا حدود لها، والسامع والقارئ لا يدريان من يصدق ومن يكذب! إلا فالمغشقة في هذه الأمور التاريخية وغيرها غائبة، ولا سبيل إلى الوصول إليها، مهما قلنا ومهما فعلنا، والصحيح فيما نقرأ وتنتسج شتى، نسبي، وأتينا أعجب على يتأملون للكتابة التاريخية، يتجاسرون، يقطعون بأرائهم، كأنهم شهود على العصر، وحتى الشاهد على العصر، ينسى ويخطئ، والتاريخ الصحيح بقياس مسطري في أكثره لا يكون إلا أحد مقولتين: مع أو ضد، ولعل المتصدين في شارع التاريخ يقفون فيه - بالعرض -، وفيهم من هو أسوأ من حاطب ليل، وهم محتاجون من يحد من غلوائهم، التي لا سند فيها ولا دليل ولا حجة، حتى لا يتجرأوا، على إصدار أحكام وأهية، يدافعون عنها بحدة وصوت مرتفع، وهم أشبه بالمعاسي الذي يقف في محكمة، يدافع عن قضية خاسرة، وهو مدرك لذلك، ولكنه ينافع ويكابح ويقاطع، يشتري الأساليب الملتوية الباطلة التي لا تهدي، لأنها خاوية من أجل أن يقلب الحق باطلاً، وحسابه على الله،!

وقد وجدت أن أمير الشعراء قد التزم بالأحداث وذلك من خلال ما وجد أمامه في كثير من المواقف، وخالفها في بعض المواقف، فدراسة الأغاني بالجزء الثاني تُسيطر على شوقي، سيطرة تكاد تكون تامة في أكثر المواقف، وهنا يكون شوقي موافقاً لأحداث التاريخ، ولكنه تجاوز الأغاني، في مواقف أخرى، سأعرض لها بشيء من تفصيل.

أما القصة في مضمونها التاريخي «نموذجها أن قيس بن الملوح أحب ليلى العامرية، وقد بادلتها هذا الحب واعتزلت به، ولكن أمرها قد شاع، فرأى والدها أن يرفض زواج قيس بها، جريئاً على عادة العرب حين يأبون أن يقدروا الحبيب بحبيبته كي لا يرفخ بهما الناس، ثم زوجها إلى رجل من ثقيف فحزن قيس حزناً شديداً أفقده عقله؛ حتى عُثره مجنوناً ليلى، فكان يهيم في الصحراء عازياً، ولا يلبس ثوباً على جسده، وقد ألقاه الوحوش، وجعلت تتقرب إليه ولا تنظر منه، كما أن الشقيقات الكثيرة التي تقدم بها الأمراء إلى والده ليلى، قد قوبلت بالرفض التام، وكانت العاقبة أن مات قيس ليكنه ليلى».

هذا جوهر القصة وإذا أردنا أن نتحدث عما وافق فيه شوقي أحداث التاريخ، فإننا نضطر إلى ثقل معظم المسرحية وهذا غير معقول، ولكننا سنتحدث عما خالف فيه شوقي هذه الأحداث، لا لنعد ذلك مأخذاً عليه كما فعل الأستاذ توفيق أحمد البكري، وهو باحث عربي كبير من باحثي السودان، بل لنقول إن شوقي قنع بالحرية الفنية، التي تُتيح للقاص أن يضيف، وأن يعدل كي يرسم الجو العام للقصة، كما أشار إلى ذلك الأستاذ علي أدهم، وبهذا المنحنى العملي نرد على الذين قالوا إن أمير الشعراء قد التزم بالنص التزاماً واقعياً وفي طليعتهم الدكتور محمد غنيمي هلال.

وما تحسب أن ما ظنه بعضهم عيباً أخذه على شوقي في هذه

المسرحية من ابتداعه شخصيات خيالية، أضافها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية لهذه القصة الرومانسية التاريخية، إلا أنه عمل حميد بحسب له في معايير الفن الأصيل، وليس عليه، ذلك أن جميع الشعراء الذين مارسوا الكتابة المسرحية عن شخصيات تاريخية مرموقة ومعروفة، من مختلفي الأمم والشعوب الأوروبية ابتدعوا شخصيات خيالية كذلك التي ابتدعها شوقي في مسرحيته. ليضيفوها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية، ولعلنا وجدون ذلك في مسرحيات شكسبير أمير الشعراء الإنجليزي التي كتبها عن كليوباترا ويولس قيصر والملك إدوارد وريتشارد الخامس. وكذلك عند الشاعر الفرنسي راسين وسواها من عمالقة الشعر المسرحي العالمي. بل إن بعض الدارسين يلجأ إلى القول إن الالتزام المسرحي الصارم بالشخصيات التاريخية موضوعي الحدث في المسرحية، هو من صميم عمل المخرج. لا يدخل في معايير الإبداع عند الشاعر المسرحي. وسأحاول هنا أن أبين بعض المواقف التي خالف فيها بحري المأثور من الروايات التاريخية، معلنًا مقدار توفيقه في العمل المسرحي مغالفة لا مؤافقة.

ففي المشهد الأول من الفصل الأول: نجد شوقي قد اختار شخصية ليس لها علاقة بالمجنون ولبلاء، وهي شخصية قيس بن ذريح عاشق ليلي المشهورة. وصحائف التاريخ تؤكد أن القيسين - وإن عاشا في عصر واحد - لم يتقابلا، ولم يعرف أحدهما الآخر معرفة شخصية، ولكن شوقي جاء - باين ذريح من المدينة ليجلسه في خيمة ليلي بنجد، وليجعله منار سمر حلو يدور حول العشق واليادية والحضر.

وأنا أرى أن شوقي كان موفقاً في هذا، فقيس بن ذريح بحباته الغرامية المعروفة، يمثل قيس بن الملوح، وكأنهما في مأساة الغرام الدامية

قاسمٌ مشترك... ولقد رَحِيتَ ليلي بقبسٍ ترحباً حاراً.. تَهَلَّى في قول شوخي
على لسانها هي وبعض صواحبا.

أيا ابن ذريح لقيتُ الضمام وطألت بنا تلحاتُ النسي

ومضى سؤالٌ وجوابٌ في سمرِ حلو مستعذب؛ حتى يحين حديثُ
قبسِ بن الملوِّح؛ فيحاول ابن ذريح أن يجذب قلبَ ليلي، فهو يقول مخاطباً
لها:

أرسلني قبسٌ فلو أخبرتني متى متى بأمر قبسٍ يُعنى؟
بُعنا نخالاً أن يجِلَّ خطبه وتبلغ البلوى بقبسٍ المدي
وقبسٌ باليلي وإن لم تجهلي زين الشاب وابن سيد الحمى
لم تعلم لي حيله أو حيله فتى حكاة نسيلاً ولا غنى
ولا جمالاً! ومثلاً (باليلي) ما ترين أنت لا الذي تحن ترى
وهنا تظهر ليلي غاشية تقول: «غير هذا الكلام يا ابن ذريح؟»
فيرد عليها ابن ذريح قائلاً: «اتقِ الله واتقني في الشجى».

وبعد أخذ وردٍ يصرح فيه ابن ذريح: بأن ليلي تظلم قبساً وتتجنى
عليه؛ لكنها تشوب؛ فتقول:

أنا أولى به وأحنى عليه لو يُدارى برحمتي والتحنى
يَعلم الله وحده ما لقيسٍ من هوى في جوانحي مُستكين
أنا بين اثنين كلشاهما النارُ فلا تلمني ولكن أعني
بين حرصي على فداة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضئي
صنعتُ مثل المداينة الحبَّ جهدي وهو مستهترُّ الهوى لم يهني

قد تخشى بلبلة الغيل ماذا كان بالغيل بين قبحر وبيني
كل ما يهتسب سلام ورد بين عيني من الرقص وأذن
وتهتبت في الطريق إليه ومضى شأنه وسرت لشاني

أقول إن شوقي كان موفقاً وهو يؤجّه حديث ليلي إلى قيس بن ذريح، لأنه هو الآخر عاشق وهو أدري بحال الحب. وليس ينكر لقاء الأخت، ولعل هذا ما جعل شوقي يحرص على أن يكون قيس بن ذريح بين شخصياته.

وهذه المناسبة أقول، إن عزيز أباظة في مسرحيته «قيس وليلى» قد استلهم شوقي هذا الحديث، فجاء بين قيس بن الملوح وقيس بن ذريح في نجد. وساق في ذلك أبياتاً دقيقة قال فيها:

لك الشوق المنقوس يا نجد والسنا لقد جمع القيسين وأديك يا نجد
وإذا فسخت لفة شوقي للواقع الناري يضيء أضواء حرارة اللقاء،
وأضافت للقاء شخصيتين جديبتين مثل شخصية ابن الملوح... كما جعل وجود قيس بن ذريح في المشهد الأول حبرية وتشريحاً. وهذا مما يحسب للشاعر الكبير.

وقد خالف شوقي مرة ثانية؛ حين استعار قصة عراك اليمامة من قصة عاشق آخر؛ هو عروة بن حزام؛ لأن أبا عروة حين وجد ابنته هانماً في الحب وقد كاد يفقد عقله؛ استدعى عراك نجد وعراك اليمامة كي ينفضا أمره؛ وقد اجتهد في الرقية وفي الشراب، فلم يلبث شيئاً مما يريدان. وظل عروة هانماً في حبه. ولكنه كان عاقلاً في شعره، حين صور هذا الموقف تصويراً دقيقاً فقال:

جعلت لعراك اليمامة حكمه وعراك نجد إن هما شقيان

فقالا نعم تشقي من الداء كله وقاما مع العواد يهتديان
فما تركا من رقية يعلمانها ولا شربة إلا وقد سقياني
وما شفيها الداء الذي بهي كلة ولا أخرنا نصحا ولا ألواني
وقالا شفاك الله، والله ما لنا بما حملت منك الضلع يدان

وقد أخذ شوقي الحيط من هذه القصة: فجعل عراف اليمامة يداوي
تيساً ويخترع له دواءً هو الغداء من شاة، وأمر أن تشوي ويتلو العراف
عليها الرقية، وقال هي الدواء الذي ينجي المحب من عذاب الحب! يقول
شوقي:

لقد مرّ عراف اليمامة بالحصى فعا راعنا إلا زيارته صبحا
طوى الحى حتى جاء عن تيس سائلاً وأظهر ماشاء المودة والشصحا
ولاحت له شاة جشوم بموضيع تحيلها هلالاً من الليل أوجعنا
فقال اذبحوا هاتيك فاعير عتفها فقام إليها يانع يحسن اللبها
فقال انزعوا من جثة الشاة قلبها فلم نأل قلب الشاة نزعاً ولا طرها
فلما شويتها رقى بعزائير عليها وألقى في جوانبها الملحا
وقال اطلبوا قيساً فهذا دوائه كأنني به لما تناوكة صبحا

وكانت النتيجة كنتيجة عروة، إذ لم يشف الدواء مريض الحب،
على أن شوقي قد أحسن التحيل حين اختار شاة وطلب ذبحها وأمر
بشوائها، وقال إن الحير عتفها، وألقى الرقيات والعزائم عليها.. ويبدو أن
هذه كانت عادة البدو، فشوقي أحسن تمثيل البيئة تمثيلاً جيداً، ولا يضير
أن يذكر عراف اليمامة، لأنّ عراقاً غيره كان سيحل محله؛ سواء كان من
اليمامة أو من غيرها. وبذلك نرى شوقي قد أضاف للقصة مدلولاً آخر:
يرسم ملامح البيئة أجمل تمثيل.

على أني رى شوقي مي بعض الأحيان يحالف لوفع لعبر مغري واضح، وهذا ما أعجب له، فقد جعل أمير الصدقات ابن عوف شمع قيس إلى والد ليلى، مع ان رواية الأعاني حد 1 ص 166 نرى أن ابن عوف قد حاول ذلك، ثم تراجع حين علم تشدد والد ليلى، وحاف أن تخفق وساطته فرفض الذهاب وحاول أن يشرعي مجبور ليلى، فأمر له بعدة فلاتص، ولكنه رفضها مستكراً، وقال في ذلك:

رودت فلاتص القرشي لما بدا لي التقض منه للمهور
وداعوا ملخصين وظلوني إلى عزن أمائه فعيد

ثم بعد عام جا - نوف بن مساحق وقايح الوساطة - وذهب إلى والد ليلى، ود - بن حويل - سبه بخور عد - سبه شوكي - بك - إلى بن عوف.

وقد ساء، بين عوف حديثه فمررت - مجنون ليلى! - فميرت - به

لا تكعيب وتعال يا قيس استرح مما تكأيد في الهوى وتلاقي
فيرد عليه قيس قائلاً

هل أنت أسرويا أسير جراحني أم أنت من سحر الصباية رائني
قل للخليفة يا ابن عوف في غد من ذا أباح له ذم العشاق
فلدت حكومته دمي فحمرشت يدي على سيف الجفون مرقاق
ومضى الحوار جيداً راتعاً، وبسهي إلى أن يصحب ابن عوف قيساً إلى منزل ليلى

وبعلم القوم أن ابن عوف قد جا - يشنع لقيس، فيذهبون إلى والد ليلى، وهم يقولون.

شبح الحمى لا تضعف ولا ترده وكسب
 دة عن عبقرة الحمى واصنع حياض الشرق
 ليس ابن عوف لي اللي تنسى له بالثمن
 أيا لهر بعدما أجاز كسما محنفي
 لا تخش بأنك ومن رجاله لا تطف
 نحن كعمان وليلى بنينا كالمصنف

ربيع ابن عوف لصحة، فبعد الخبر، حين يرى العمود في السلاح،
 يضطر المؤلف إلى أن يلائق في الخطاب؛ فيقول

عامرُ يا أحارِدَ ليطيح وأشمج الساس يطون راح
 صالي وللسيوف والرماح ضيفاً أبا، وما من لصاح
 رة لله وجه الضيف بالسلاح م جنحكم به قوم للكفاح
 بل جئت للعوفيق والإصلاح

3. فحينما يرى عوف لا يعبر سبب من التأثير الشعري، لو جاء
 مكانه التفتيح الحقيقي نونل بن مساحق، ومن يدرى لعل أمير الشعر،
 قرأ رواية لا يعرفها نحن، تثبت أن ابن عوف كان لشعيع، على عكس
 الرواية المشهورة، وهذا محض احتمال. أما الذي حالف فيه شرقي واقع
 الحبيب مخالفة صريحة، فهو دعاية إلى أن ليلى ماتت قبل فيس، وأن
 قيساً هو الذي رثاه ويكى عليها بكاء عجل بوفاته، وربما رأى أمير
 الشعر، أن لتأثير النفسي الذي يتجلى في جميعه العاشق، سيكون
 أشد حرة في الموتف، وأشد تأثيراً في نفس المشاهد، ولقارى، ما حار
 أن تكون ليلى هي الحقيقة المرئية ولا شك أن وفاته كما صورها شوقي

سكون رار لا مروعاً يهرل يقب الشاعر المكى ومن الجبل لشعرية التي
احترعها شوقي، دهايه الى أن اصدق، قيس «جعا» عه موصع قبرها،
تعرفه هو يوحى إلهامه. وقال من قصيدة ياكبة، حين وقف على قبرها

هرلته القبر يصرخ الرباح وكأ على نفسه الموضع
كثلى تلحن قبر ابنها إلى القبر من نفسها تدفع
هناها خيال ابنها فاصعدت ولعللى الهيال الذي أتبع
لنا الله يا قلب، ليلاي لا محبة، وليلاي لا تمنع
لجعتا بليلى ولم تلك تحب، يا قلب، أنا بها نلج

ثم يقترب من القبر ياكب بوجهه على القبر) ويقول

أهني هذا مكان البكاء وهذا مبلد يا أذئع
هنا جيم ليلى، هنا رصها هنا رطبي في البشري المودع
هنا لم ليلى لركي لصعوك يكاد و. البلى يلمع
ها صعر جفن عماء التراب وكان الرقاس فيه لا تنفع
هنا من شهابي كتاب طواه وليس يما يسه البلقع
هنا الحادثان، هنا الأمل الخلو يا ليل والألم المنع

وقد رأى بعض لفقاد أن تكون هذه الأبيات هي الخدعة، ولكن
شوقي أطول الكلام في حديث حر، كما أحد عيه قوله (الألم للجنة)، لأن
لأن لم يكن متعاً أبداً عند قيس بالذات، بل كان كله حسرت ووجرات
وصد حرج فيه شوقي عن المدلول التاريخي، أنه أتى بالحسين بن عسي
رصي، لد عههما وركبه، واصعباً قاتلة تسير، ولها خدأ وحبي مبال
لسائلون عنها، فقييل إنها للحسين بن علي.

يقول شوقي: على لسان حادي القاطلة

يا تَهْجُ خُذْ بِالزَّعَامِ وَرَحْبِ
سِرِّي وَكَابِ الْقَصَامِ
هَذَا الْحُسَيْنُ الْإِمَامُ ابْنُ النَّصِي
النُّورِ فِي الْبَيْدِ زَادُ
أَخُذْ الْهَيَا فِي الْوَهْدِ أَخُذْ الْقِر
أَخُذْ جَمَالَ الْبَرَادِ زَيْنَ الْخَطَرِ

ثم يقول بعد ذلك، على لسان أحد المتحدثين

هَذَا إِمَامُ الْمَشْرِقِ هَذَا الْحُسَيْنُ ابْنُ النَّصِي
هَذَا الرُّكْبِيُّ ابْنُ الرُّكْبِ الطَّيِّبُ ابْنُ الطَّيِّبِ
عَارِضُهَا الْمُسْلِمِينَ قَبِي طَرِيقُهُ لِمَشْرِقِ
هَذَا سَاجِدِيهِ مِنْ السُّوءِ وَالرُّسِي
قَدْ جَلَّ حَادِيهِ جَلًّا مِنَ الْقَارِي الطَّرِيقِ

يقول الأستاذ نوري أحمد اليكزي في بحثه عن شوقي: «وصف لأغلاط التاريخيه في لروايه حادثه الحسين بن علي، ليلي حا، شوقي يركبه في ترى نجد، لأن الحسين قد قتل في أول حلافه يريد بن معاوية في المحرم لسه 61هـ وابن عرب، أو نوفل بن مساحي بوليا الأمر سه 64هـ، فلم يكن الحسين ذا حيا يُحْدَى رُكْبِهِ، بل مات قبل الحادث»³، وكان لشوقي أثر يحدى بأي رجل من ذرية الحسين أو الحسن بن علي د كان لهم من تعظيم أو سبيل الناس ما للحسين والحسن، رضي الله عنهما، ولكن شوقي أراد أن يصور العراق السياسي لعيب انقائهم أدك

هي ل البيت ولأموي، وان يعطي صورة واضحة المعالم لما كانت عليه الحال السياسية والتحزب.

ويعد

لمسرحية مجنون ليلى في رأي كثير من النقاد، هي أبرز مسرحيات شوقي الشعرية، لأنها تمس عاطفة حياة قلوب الناس والحرويين من العشاق، حين يقرأونها، فيجدون مشاعرهم مسطورة في ثيابها الفصول والمشاهد. وحسب شوقي أنه أول من أدخل المسرح الشعري الحقيقي في أدبنا الحديث.

وقبل أن نبحث في حياة هذا الحدث الذي شهد من مسرحه ومجسود ليلى، هي مسرحه الوحيد، في ترجمته إلى لغة إنجليزية، وقد مضى على ذلك خمسون سنة، وقد ظهرت في ترجمته مطالعة في المصنوعات كقول الدكتور صايع حواف لنفسه في كتابه «في العلاقات الأدبية بين العرب والعرب»⁽¹⁾ ثم محاولة للبيد راسكين «لترجمة مسرحية كيلوبراترا»، إلى الإنجليزية، كما ذكر «لاندو»، في كتابه عن مسرح راسكين عند العرب بكتابه عن شهاب دافيد، ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعنيين، كالمستشرق - جب -، وأحد كتاب مجلة العالم الإسلامي في الولايات المتحدة أما الكاتب الإنجليزي «بيور»، فلم يذكر في دراسته عن المسرح العربي في مصر. سوى قديم الأستاذ «أريزي»، بترجمته لمجسود ليلى، نشرها في مصر. وقد حرص صفحات للمسرحية، واستشهد ببعض مقاطع منها⁽²⁾.

المصادر والمراجع

١٠. د. حبيب نقي في مركز حمد جابر الثقافي بالرياض بتاريخ ١١/١٢/١٤٢٤هـ الموافق 2004/1/1م
١. مجلة الثقافة - 1951/9:3
2. نيلي والجنون لندكروز محمد غنيمي خلال: ص 63
3. مجلة الثقافة - 1941/9/25م
4. د. كعب حمد ع. - دي لادبي نقدي بحد، في: ج 424هـ، سبتمبر 2003م
5. المصدر السابق

ABSTRACT

1. تلقيم:

أشكر الرعلاء الأعزاء الساهرين على إنجاز المشروع النقدي الأدبي العربي من خلال السهر على إصدار مجلة «علامات». في شخص الأستاذ عهالفتاح أبو مدين، على مراسلتهم إبي للمشاركة في هذا العدد «تقبي» لتجربة المجلة ولتكريم عسبة مرور اثنتي عشرة سنة على صدوره. إن المرحى على هذا التقليد لتوقف لسبب وسكرية خير. بل على وعيه بيمين على مجلة على الاستمرار. سدم نحو الأفضل والأحسن من خلال الاطلاع على وجهات نظر المث كى في محبة كتاب «نر» في ترب عنه من جهة وعلى آراء قرأتها من جهة أخرى.

جاءت مجلة علامات في بدية تسعينيات من القرن لعشرين لتعلن بدون مقدم بلغة جادة في محبة «صدق الأدب» وبالنظر إلى لطاقه ندي بشرف عليها وسد العدد الأول يشين للفقارى للبيب والمنشيع «في فعلاً تريد أن تكون إصاعة موعبة تعمر لرصيد النقدي العربي الذي كان قد تحول هامو» على مستوى جدته لنظرية أو عدته لمهجية هذه علامات ما جاد لصطلح به صصياً. وتسهم في تجديد الوعي لنقد الأدبي العربي وتعمر لرصيد الذي بدأ بتشكيل فعلاً صد بدية الثمانينات» وماداً «صافت إلى مجال النقد لأدبي من حيث قصيدة النظرية وإشكالاته لمهجية في علاقته بالهن الأدبي من جهة أولى، وفي طبيعته التي ترمي بمحدد خصوصيته وحدواه، وتحدد وظفته في المجال الأدبي الخاص والثقافي العام من جهة ثانية؟

ذلك ما يروم تلخيصه من خلال هذه الدراسة التي تبين لوقوف عبد المحررات، وتتساءل عن المواقف التي تحول دون تطور الممارسة النقدية العربية لتكون رائدة على مستوى النظر والعمل

2. السياق الثقافي والإعلامي العربي:

خلال مرحلة التسعينات كان النقد العربي قد عرف تحولا كبيرا سواء على مستوى لسانه الواضحة أو كيبنيته تعامله مع النص أو ترسانته الاصطناعية بالقياس إلى ما كان عليه الأمر قبل ذلك. كان وقتها بدأ يشهد مرحلة التدريب التي هيمنت طويلا على النقد. دأبه وتصوره للنص الأدبي من منظور يعنى بالكتب عن الأسكن. نوبت بعد مستوى تحليل النصوص لمرحلة في النص الأدبي. وفيه سبب لاعتراضات التي هيمنت خلال تسعينات وما بعد. بعد سبيل رسمي كابت تحصل. لكنها تتبع دلالات النص الأدبي وصانته بصاته لاجتماعية والسياسية

كانت محذوف أدبيته على وجه مفهوم ونسب موروثه من لائقهين والثقافتين. بدت عبر لحوالات في بعض نرجه على سجدت انزوية الأدبيته ولوعي النقدي يمكن في هذا النطاق أن يشير إلى محله «موصول» المصرية التي اصطفت منذ صدرها في مطلع الثمانينات بتحمل عبء هذا التحول والاعتراض فيه. ولعبت دورا كبيرا في هذا النطاق من خلال إعدادها الخاصة التي جاءت لتعكس بدايه هذا التحول على صعيد النقد لأدبي من المنظور المصري لأن أغلب الإسهامات في البدايات كانت لأفلام مصرية وكانت تسير في هذا الركب مجالات أخرى جاءت لتعبر هذا لتوجه الجديد في مسار النقد الأدبي. ولتحوي سجلات مع لتصور التقليدي الذي لم يعد قادراً على تجديد أدوات أو تطوير منهجياته وأساليبه. يذكر هنا بعض المجالات التي ساهب في مد هذا التوجه بأفلام

جديدة وتصورت صياغة لما كان مهيماً قبل الثمانينات نجد من بين هذه المجلات مجلة «مواقف» و«الفكر العربي المعاصر» (باريس) و«كلمات معاصرة» (بيروت) و«دراسات لسانية وسميائية» (جنس) وأخرى في مختلف أقطاب العربية... كاتب هذه المجلات تختلف من حيث طبيعتها، وموقع الخطاب النقدي الجديد فيها وموقع الأسماء المشاركة فيها كما كانت تختلف من انتظام صدورها واستمرارها، كما كانت هناك مجلات ثقافية عامة تسير في الاتجاه نفسه بكمية حرة وهي تختص إسهامات البعد الأدبي الجديد في توجهاته الأدبية مثل مجلة «أقلام» العربية، و«الطريق» و«دراسات عربية» اللبني و«أدب ونقد» المصرية ومثل مجلات «موقف» و«نقد» و«عرب حسب الاقطار» التي تنتمي إلى مجلة «الاتحاد العام» و«عرب» بجمهورية لأديب المعاصر المسار. انظر كلمات...

كما نلاحظه سعت إلى أن تكون مجلة «البيان» في ذلك تفاعله مع الاتجاهات بتدوينه في رتبته مع صوبه لتصبح صوبتيق الأدبية ومختلف نظرات التي كانت تسير في اتجاهات لأدبية والأمريكية الجديدة نظرات النص والتأثير والتلفظ والتحليل لخطاب... جاءت هذه المجلات لتعكس ما يمر في الساحة لتدنية لأدبية العربية من «اجتهادات فردية» و«مترققة» في هذا الاتجاه. وكان يتحقق كل ذلك يحسم كل مجلة وخصوصيتها: فنجد الدراسة الأدبية الجديدة إلى جانب المقال المترجم في الاتجاه نفسه إلى جانب تقديم كتاب جديد أو محاولة تقريب بعض المصطلحات لتدوينه الجديدة التي تظهر في الدراسات الغربية كما كانت تظهر بعض المساجلات بين الفنية والأخرى حول مصداقية هذه الدراسات وهي تمكس هذا الاتجاه النقدي الجديد كما يتحقق في الكتابات الغربية

لكل هذه الاعتبارات وسبب المرحلة (الشماسيات) بأنها مرحلة التشذيب وليست الدانة من أجل تحرير هذه الممارسة لمقديده الجديدة في مختلف تجلياتها على ما بينها من قديم عام لأن ما يوجد هو فقط هاجس التجديد وتجاوز ما كان سائداً خلال السبعينيات وما قبلها

في هذا السياق الشعاعي والسعدي العام الذي كان يجتذره هاجس أساس يوجد لمسار وسبقه في الآن ذاته معسوهاً على الاحتمالات والاختلافات تأتي مجلة «علامات» لتكون مجلة النقد الأدبي بدون رعتٍ غيرها، وعلى تنمائها، لكن يتجلى لنا صد العدد الأول أنها كانت تتنكر للممارسة وحدها ولتوسع لثباتها التي عمست على التعامل معها في البداية بمحددات لا يجردها من سرحها، لدى سحب في نطاقه النقد العربي «الجديد» وهو محمل بكل رغبات التجديد والتجاوز

وإذا كان محمد إخطاب المقيمي تكرر بلانها عجز قلة اعلان «التجديد»¹ «هذه الممارسة» تقدمت مجلة «رياء» و«سعيد» عجز معانيتها رجباً على حلقها سعة في سيرة به الجديدة وكانت هذه، عجزاً على ضعف محنة من عذرها حلقاً لسوات لأولى بصورة قوية، وخلال السنوات الأخيرة بصورة أقل على عجز ما سيرة فكانت من ثم «مجلة نقد الأدبي» الجهاد والرصين وبذلك كانت أيضاً، مجلة التجديد المستمر والمراهق على التطور ومواكبة التجديد لأن التجديد بدون جدية وهم، ومثل حول الكلدان يتحول إلى زوال.

تومست العديد من تجليات التي أشرنا إليها أعلاه،² وعل برين بعض الآخر، وبعد انتظام بعض ثالث، لاعتبارات لا مجال ليعرض فيها لكن «علامات» استمرت إلى الآن مجلة النقد الأدبي الجهاد والتجديد في الوقت نفسه وكل من يريد الأبراج لمركبة النقد العربي الجديد لا يمكنه سوى التوقف عند تجريره «علامات» ليجدها عملاً صدقاً عميقاً وصادقاً

للحركة السلفية الأدبية العربية في مختلف تجلياتها قوة وصعماً، سلباً وإيجاباً، بحثاً ذاتياً ومتواصلاً، وتكراراً وتوقفاً عبر نادر عمى الإعلان عن لعجز عن المواكبة والتطور. وبعد هذا في رأيي مؤشراً على نجاح تجربته المجدية في الاحتلال بمهنتها ما دامت قد فتكت خلال مدة طويلة في أن تكون هد «الصدى» الذي يمثل الفكر الأدبي لعربي المعاصر في أبهى صوره وأدق تفاصيله ومعنى ذلك بعبارة أخرى، نجاحها في أن تحقق كونها «مجلة النقد الأدبي» العربي.

فما هي المقومات التي أعطت المجلة هذه الخصوصية، ومكبتها من تحقيق هذا الدور المتميز؟ ذلك ما ستحاول تبينه من خلال النقطة التالية

3 - أدوار والمجازاة:

1.1. الانتظام:

هنا عدة سمات أساسية في جميع مجلته «علامات» بالسمات التي حاولت استقصاها علاء عمى. سميت لأسفء بعدد. كمت المجلة خلال سنتي عمره به حساب عدد، أي بمعدل أربعة أعداد في السنة، وهذا هو الرقم المثالي بامتياز لأي مجلة نصيبه بن «علامات» بهذا الانتظام من المجلات العربية الساذرة التي حافظت على انتظامها منذ صدورها، ولو على الأقل من حيث الأعداد. قد تناحر أحياناً فبيلة جداً عن مواعيده، وقد نجد أحياناً أخرى أعداداً سميكة وصحيفة جداً (ولا سيما الأعداد الأخيرة)

لقد لعب الانتظام دوراً كبيراً جداً في إعطاء المجلة طابع الاستمرار والحضور الدائم وتحقيق هذا البعد، وهو ليس هيباً ذاتياً، كميل يجعلها تبدأ على صفة بالكتاب والعرا على السواء، فيتبدل أسفارها، وتبيع توزيح ظهورها وحتى الكتاب الذين يمكن أن يقطعوا عن التواصل معها

لظروف خاصة بهم، يعادون التعامل معها كلما سجت الفرصة ماداموا يرون بهم عيبتهم حرصها على موصفه المصير، وكذلك الشأن مع لقراء الذين يرون في استمرارها دليلاً على حديثها، ولا سيما حين يكون مضامين الأعداء دالة على ذلك إن من كبريات عوائل لإعلام الثقافي العربي المكتوب هذه الانتظام الذي يؤدي إلى إبعاد النواصب، وبالمبرج يؤدي ذلك إلى التأثير على الاستمرار. وهذا ما نجحت منه مجلة «**علاماته**» بسبب إصرار الشاهرس عليها، وعلى رأسه الأستاذ عبدالمفتاح بو مدني، من جهة، ورفاه المتعاملين معها كتاباً وقراء.

2.3. تعايش الأجيال:

لا يجب أن ننسى دور هذا المجلد، المجلد رقم 1 فقط، ولكنه أثبت نجاحه. **كبيراً في سنغطاب** أحياناً جديدة من الكتاب الذين يشرعون في طيات الصدقات التي يصادفها بسرعة والتي تجري أمه، عيبتهم على ساحه استغالبهم فيه الشكل ومع نظورهم لذي ترقب بهضمون بغيره في لا يحرره في مسرور عنه كباثين ويقاد ويد من سبب. في مجله لا عكس. برهن بدأ على المهتمين الذين واكبوا المشروع لحظة تأسيسه ومعنى بحراة أجيال جديدة من ثياثين والنقد في المشروع ذاته أن المجلد وهي تنشر في العطاء، ستعجب محتفب الفعاليات التي واكبها العمل وهي في مرحلة لتقلي، وتمتثل مع الاستعداد، واستمرار لمشروع إلى الانتاج، وهكذا دواليك

لاحظت من خلال متابعتي لمجلة **علاماته** أن الكتاب الذين بشر فيها أعمالهم منذ بدايه صدورها، مبرل العديد منهم حاضرين فيها بإسهاماتهم ودرساتهم، كما أن آخرين من جيل جديد لتحقروا بها وقد انصرفت أعوم على الصدور، يمحطون فيها ويواصلون نشر أبحاثهم فيها

بين الغيبة والآخرى ويبيّن لنا هذا بالملموس تعايش أجيال من لباحثين والدارسين في مجال النقد الأدبي.

نور، هذا التقليد الجديد الذي دشنه تجريبه «علائف» أرادته
تقوية، وعزمه صلته وروية عميقه إلى خصوصية واقع النقد الأدبي
العربي، ورغبة أكيدة في الاصطلاح بدور ما في الارتقاء به إلى مستوى
أعلى وهذا ما جعلني أرى في المجلة «الصدى» المناسب الذي يعكس
واقع النقد العربي.

3.3. المصادر:

ما كان ليتحقق من منجزات في مسيرة المجلة لولا ذهنية «المبادرة» الفعالة التي صيغ بها رؤيته فسرنا عليها حسن هذه المبادرة في الاستكشاف لاداءات الكتاب في علم المكتبات التي عن مكان واحد تبرزت جديدة تعلم من منجزه وظهر منه وظهر في المكتبات في أماكن أخرى. من خلال الملائم لتطوير هذا الكتاب في علم المكتبات في أماكن أخرى. على الصورة، وهو في هذا سياق ريادة عمل في علم المكتبات الأستد عبد الفتاح أبو مدين إلى المغرب في زهر السحبات، على ما ذكر، وتعاله بي وبغيري من كتابات والمثقفين المغربية في مختلف المدن المغربية. لقد أبان الأخ أبو مدين في هذه الرائدة عن رغبة المجلة في التطور، وذلك بالاستماع إلى مقترحات المجتمع العلمي التي بدعم تصور المجلة وصحب في انجاء بلورة طموحها المستشعر في الارتداد، به إلى المستوى الأحسن. ولقد أثرت هذه النقاشات، وظهر بعضها على صفحات المجلة، وبقي بعضها لأحر معلقات وبما لا معايير خاصة بتجاوز إمكانيات المجلة. وسأحاول في النقطة الأخيرة ملاحظات ومقترحات: أن أبين بعض هذه الملاحظات التي سبق لي أن طرحتها على الأخ أبو مدين، وعن لي

بعضها الآخر من خلال الأعداء الأخير، أو من خلال تدارس بعضها مع الأستاذ سعيد السريحي في أحد المنتديات العربية

تبين هذه المائدة وجهاً آخر للحوار والاستشارة بهتد مسيرة المجلة، وهي تكشف بالملموس حرص المسؤولين على المجلة على إشراك أكبر عدد من المشرطين في المجال النقدي الأدبي في وضع لتصورات الملائمة لتجديز النقابات التي تحول دون تواصل مختلف الأطراف المساهمة في المشروع الثقافي الهام كل حسب موقعه وما لتوثق بهذه المسببة للاستماع إلى مختلف الآراء حول المجلة والمعد الأدبي في أو سوى دليل على ذلك

يمرّز وجه آخر للمبادرة في صورتها اللامعة إلى الحوار والافتتاح على مختلف الآراء، فبما يمكن تسميته بالاجتهاد

4.3. الاجتهاد:

يبدو الاجتهاد، حيناً في برعته في أن يكون دجته هي فقط صدوق به سئل أو في حسب من كتب راجد بوصوح في قبال المجلة، من خلال المشرطين عندها حياً، في تنظيم لقاءات مع سحبة من النقاد في بلد عربي معي (تونس، سوريا) ومن خلال الحوار المفتوح بين هؤلاء النقاد من خلال أسئلة معدة ودقيقة متبين صور لقد الأدبي في القطر العربي المحدد كانت هذه التجربة هامة جداً، لكعب للأسف حسب عملي، لم يتم الاستمرار فيها، ولم تتسع لتشمل أقطاراً عربية أخرى وحيداً لو يتم ترهين هذه المبادرة وتعميقها في الأعداء القادمة من المجلة لأنها بكل تأكيد مستسهم في تقريب وجهات انظر د حل المشططين مجال المعد الأدبي هو داخل القطر الواحد و خارجة في الأقطار العربية الأخرى. وليس من الضروري تقريب وجهات لقطر، إذ إن

إبرر لاجتلاف هو وجه آخر من وجود التقارب المصكبة داخل مساحة لصدق الأدبي العربي الشاسعة.

5.3. الحوار:

جاءت مجلته **علامات** مشروعاً طموحاً لاستقطاب مختلف التصورات والإختيارات لنقدية العربية المجادة، وبسر ذلك في كونه فتحت صمغاتها للحوار والنقاش سواء لما بشر من دراسات وكتب وهذا الحوار هام جداً لتطوير المشروع النقدي العربي بدور لا يمكن لمشروع لحوار مرحلة الخماس لخاص بالباحث أو الناقد لأن الحوار يبين النقائص لمصاحبة لأي عمل كفيما كان . لكنه . ثم قد سقطت حرة بحرية المجلة في فتح حوار . ندس حول مشروع . استأذ العباس عبد الله العباسي، والذي كان هو . حرة . فعالية لصدق الأدبي لا تكفي أن يحقق على الوجه الأسهل بدون الاستعجال في مصحف . جهة به . ومن أن توسع المجلة هذه بقكرة 'المعروف' . ليس التوقف في بسطة مشروع على محمد بعض أنظر على بساطة . رهاب . صمد . طريقة عديدة يمكن من جهة في هذا الصدد (محمد صبح جيلاني) . حسن . عبد الله إبراهيم سيرا . قاسم . إبراهيم وأن مصطلح المجلة بدورها (المباردة) عن طريق استكتاب المختصين والمهتمين.

من لاستكتبات وجه أساس من وجود التطور والحفاظ على المستوى والارتفاع به نحو الأفضل ولقد نجحت الأعداد التي عارست لمجلة في الاستكتاب سواء في لأعداد الأولى أو الحوار مع عبدالله العباسي، أو في إنجاز كتاب الرياض حول الناقد نفسه.

كل شعومات التي أشرنا إليها أعلاه، وهياك غيرها، ساهم بشكل كبير في طبع مجلته **علامات** به . بمراتب حصرية جعلها فعلاً . كما أنصرو . صدق النقد الأدبي العربي المعاصر لكن أي مشروع كفيما كان

مستواه ونتائج حرصه على الحاح يظل قابلاً لأن تسجل بعده ملاحظات ومقدم بشأنه الملاحظات لا تغفل من قصصه بل على العكس ندعوه وتشهد، ونرى أن لوقوف على ما نُحجّر، في غياب مبادرات لتطوير والتجاور، لا يمكن إلا أن يساهم المشروع، إلى عدم تجاور ما تحقق في نثره، وعدم القدرة على المسيرة والارتقاء إلى مستوى آخر.

4. ملاحظات واقتراحات:

نجم مجموع ملاحظات التي تكونت لدينا من خلال متابعة لمجلة عبر التوقف على النقاط التالية

1.4. من الاستكتاب إلى الاستقبال.

نقرأ في مقدمة من مرخص نشر في ما نحن نفي عطف لصدور تعهد إلى الاستكتاب لقبول المخصص من مجموع فترات سيرتها ومن خلال مراجعة نقد فاضل في لائحة لأمر من صلب أو مباشرة توجه المشروع لكتاب التي ما لخصها مع أنه مع ضرورة ونحت صعد عود في سوسن بها، لمحة في من سوفيها، كما هو شأن على هات، تنحول إلى صندوق يريد يستقبل ما يرد عليه صحيح تصاحب عملية الاستقبال هاته عملية المرر، وذلك بما، على الحدود الدنيا التي تتوافق واتجاه المحلة غير أنه في عملية الاستقبال هاته تصبح المحلة حاصصة لما تتوصل به ولا سيما عندما لا يكون اليمين المسماة لديها متوفرة في وقت ما، فيكون الجاهر والمقبول على حد ما، هو الذي يحدد مود أعدها ومحتوياتها في غياب تدقيق مسبق للمصنف في صواب ما سبق من لأعداد أو ما سيأتي منها وهو يتفحص دور هبه لتحرير بحيث لا يتعمد تقديم المواد والتصحيح ومتابعه الإجراءات لتفدية التي لا تنهي، والتي لا يفتقر صعوباتها إلا من خبرها

عندما يصل المجلة إلى هذا المستوى في تاريخها الذي يعنى فيه تدخل طاقمها لتسطير مواد الأعداد المقبلة وليرجمه البعيدة، والقويم الدائم لما صدر من أعداد، وممارسة التوجيه عن طريق الاستكتاب في موضوعات محددة أو قراءة مؤلفات بعينها لما لها من قيمة.. في هذه المرحلة يترتب مضاعفات بطبع مسيرة المحدث بطوابع خاصة، ليست لعدد منها في الأعداد الأخيرة منها، ومنها نذكر:

2.4. التراكم والتكرار:

يتجعد الطابع تحت تأثير عامل الاستقبال، إذ لا يمكن تحت تأثير زخم ما يرد على المجلة لتعكس في المواد المعروضة تنوع التكرار في المواد التي تصبح بمثابة في بعض المجلات وأحياناً يطرحها بطريقة بعضها، ولا يقع الاختلاف إلا في الصيغ خاصة بالنقد، كما أن من نتائج هذا يعود تركه لكونه غير متغير، لا يعتمد على التغيير على القارئ السجور التي تعود خصوصية بعضها عن بعض بحيث نجد قراءات كتب تاتي تلي، سه عميقة، والتي تعدد مخاضه قصيدة صلاحيته ثم أنه آخرى من طرفها من حيث أن جانباً من فكره ولما كان من معتد حتى يدارى ثم أنه عجزه بكلماته، فإنه يظن حائراً في ترتيب المواد حسب أهميتها بالسمية إليه، لأن ذلك يتطلب منه قراءة المجلة بكاملها

في تركم المواد وتكرارها في مختلف الأعداد، ولا سيما أنصحة منها، وإن كان وليد الاستقبال، فإنه كذلك وليد عدم تدخل في التعبير والتريب، لأن كثرة المواد، وخصوصية الأسماء، لاذلة وصعقت للعمل في الجوانب التقنية يأكل كل الوقت ويؤثر على طبيعة العدد.

3.4. الزهان على الأسماء:

من الآثار الماحقة عن الاستقبال والتراكم والتكرار، الزهان على

الأسبب.. كما يبدو لي من خلال عمل المجلة لقد صممت المجلة، وهذا مؤشر عايقه القاد العرب المتميزين من مختلف لبلاد العربية ويبدو لي ان التعويل على الأسماء، لوجودها غير كاف لئذ لا على المستوى المطلوب. يسي أقرأ أحياناً، لكتاب معروف وله إسهامات جيدة، عنى صفحات لمجلة مقالة متسرعة وعاجلة، صحيح يتحمل لائد مسؤوليته فيما يكتب لأنه بحسب له أو عليه لكن للمجلة أيضاً تصورها وإمكان تدخلها في رفض مقالة دون المستوى أو المطالبة بتعديلها، وهذا دليل على صحة توجه المجلة وجديتها وفي هذا أيضاً دعوة إلى التزام الجديدة والدأب عليها

إذ لا بأس مع بعض كتاب لا يمكن أن يوتي لا إلى لتركم ولكن لا عذمة سببه سري إلى مع ظار ب لا تصبح بدورها مبدعاً لعل صاحب ج من سمع منه من إلى بخلا، وهان المجلة على لاسم لي ترفه بمكة ك الاعداد اشددة حد لو يتم تعويض من بالرفق على شواحات إلهاب من على لأسماء فأأحب، ككشف اسم جديد من خلال شرحه معالج بطريقة علمية فأفصله عنى سم معروف يقدم إطلاعات عاجلة وغير مؤسسه ولا مقبلة لتجاوز هذه المعطيات التي قدمهاها بكثير من التكرير، رى، بهدف التطور واء روية مستقبلية حادة، ضرورة انتهاج صورة لتجسير المجلة، ونقل عطائها إلى مستوى آخر يعلب عليه الكيف لا الكم، ويشتمل ذلك فيما يلي:

1 تبويب المواد وفق مواضيع محددة أطلعت على العديد من لأعدد التي سراكم فيها المواد، وحلست أيامها فتبين لي إمكان تدخل هيئة لتحرير هي صانعها بطريقة مفيدة، وذلك عن طريق تخصيصها إلى أبواب برامعي خصوصيتها وحجمها، فتجمع لدرسات التشابه تحت

محور محدد (السلفي مثلاً) إذ، تتوفر ثلاث أو أربع درسات، وهي باب مناقشات أو قراءات للكتاب، أو مراجعات أو ما شاكل ذلك تقدم لمود صحن الأبواب المحددة لها. ويبدأ منه توجيه للكتاب وللعراء، معاً إلى الأيوب لسي يمدون الاطلاع عليها أو يمدون المشاركة فيها. الفقاري أحياناً في حاجة إلى قرء حر كتاب نقدي عربي أو أجنبي أو ما يعمل بأخر النظريات في مجال الدراسات الأدبية. وعندما نجد له أبواب لمجلة ذلك نجح اسم دال، فإنها توجه بذلك مباشرة إلى ما يبحث عنه. وأحياناً يحصل القارئ على المجلة لمجرد موضوع واحد يهمه مادام قدراً على تمييزه من خلال أبواب المجلة. حتى الكتاب عندما يور من طبعه، نجد فيه شعوب ميقاً ابن سرتبع مثله. يبحثه. رسته تيس الإله. متى من سنة المجلة أن يعرف موضوعه. سنة هنا بقدره بحثاً. مائدة لردة في كتاب نظري إيديولوجي لا نقدي. العربي لا يحصل عليه.

إن هذا السبب قد حد من الاعلاء لشدتي بله بعد صونيق التواصل بين الناشر وكتابه وقرائه. إذ لا نيك بحول القارئ بدأ على الأسماء المشاركة في العدد.

2. **الأعداد الخاصة** كذلك يتبين من تصفح بعض الأعداد أنها تنظم أحياناً تحت محور خاص، لم جمعب أغلب المواد كمنسلة موضوع أو لتي تدور في نطاقه تحت موضوع محدد، ويعمل المواد الأخرى المنفرقة في حانات محتلفة. ونكره الأعداد الخاصة هامة حد لتطور لوعي وللمرسة لبقديين، ولا سيما حيي تكون المحاور محدده بدقة وموجهة بحو تصابيا ملحوسة.

لا أظن أن المسؤولين عن المجلة يحسن عليهم هذه السببها لآته من خلال النقاش مع بعضهم تيين لي أن هناك وعياً بهذه المسائل، ولعل دون

برحمتها، وقائع وعرائض تعصى على من لا يعيش التجربة من داخلها. وكل من يرى لمجده نهجاً طريفاً لا يمكنه برحمته الواقع العدي كنه هو، ولكن بالارتقاء إلى توحيه والانحراط في لتخطيط لأفائه ويبدو لي أن التجربة التي راكمتها **علامات** كفيته بتحقيق هذا الانتقال، ومؤهله لإيجاره

بقي فتراحان أخيران، أسوقهما على سبيل التركيب المفتوح على المستقبل. وهما يتصلان بحجره بأدي جدة على المستوى الإعلامي لقد حقق البادي مسوى متقدماً جداً في إصدار لمجلات متخصصة والكتب الخاصة. وأرى أن تجربة كتاب الرياض حول الأستاذ عبدالمجيد العداسي يمكن أن تعمم على عدد من الكتب التي يمكن أن تكون محوراً لتجربة نقدية بعينها للوقوف على المحفز وتوقع المستقبل.

يمتثل لأمر ج. ساسي في أن المحدث يقرأ مجده. يعني ذلك أن وعوده في أسوار رعيته سعيدة، لكن الكتاب يبنى في سوق مدة طويلة يمكن أن يشهد في تحركه سر مكشاة عرس، في بحسار مجموعته من المواد التي بشرت على مدار سنة مثلاً وبسرها على شكل كتاب «علامات» سريعاً. يكون معروف جيداً يدور حول موضوع واحد. بذلك يبقى الكتاب دائماً وفي ذلك تشجيع للمقدد للمشاركة بالمجيد والجديد من إنتاجاته. وبذلك خيراً يمكن للمجلة الاستفادة من رصيد المواد التي تصنها. وتقدمها للقارئ بطريقة وشكل خريش.

عبث لي هذه الملاحظات والاقتراحات مثلاً في انتهاج طريق جديد يوصلنا لتحقيق من يعاينيات لا حصر لها. ويضمن للمجلة صيرورتها وحدتها واستمرارها من جهة، وانتقالها من وضعه الاستقبال إلى استوجبه والتخطيط له يمكن أن يكون عليه الفكر البعدي العربي، وهو يبعث له على حرائط جديدة للإبداع والتواصل.

التد السيرة ذاتية

يلحظ المتتبع للدراسات والقراءات التي
 أنجزت عن الرواية العربية السعودية
 استشرافاً - توجه أو منهج نقدي مثير
 ولافت للانتباه، وربما شكل في بعض
 جوانبه خطراً عليها من وجهة نظري
 يكسب تسمية هذا المنهج السيرة ذاتية في دراسة الرواية السعودية، قبلاً
 على المنهج السيرة في دراسة الأدب عموماً. هذا المنهج بطور مبدئي أو
 صغرى من دراسة الأدب، أن كسر من دراسات السعودية بسبب في حقيقة
 الأمر لا كسر، بل كسر أو جرئته بكتبتها، انخداع عن معنى الرواية
 قسماً لها. وقد طيف هذا المنهج عند من، من لاعبان سردية في
 بلادنا لأن من أهمهم الأستاذ الدكتور محسن الحجازي، وتبعه في ذلك
 بقاد آخرين كتب بعد بحثهم منه مناهج سيرة السيرة من الآخرين
 شاركت سريرة ذلك هدف من جميع ما كان في رصده لقاد في
 هذا المجال بقدر ما هو التبدلي على استشراف هذه الظاهرة. وهذا المنهج

ظهرت ملاحظات الدكتور منصور الحارمي وأدبه حول سيرة تبة
 الرواية السعودية في دراساته السابقة التي كتبها عن الرواية السعودية
 مثل لدراسة التي كتبها في كتابه «في القصة في الأدب السعودي
 الحديث» والدراسة التي قدم بها لرواية «نفس لتصحبة» بدمهوري
 وغيرهما، ثم عاد مؤجراً ووسعها وكرسها في الدراسة التي كتبها مقدمة
 للدراسة الخاصة بالرواية من موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث فهو
 مثلاً يرى أن رواية (الكردي) لأحمد السباعي تنقص شخصية المؤلف وأنها
 «شبه بالترجمة لغيره»¹ هذا على الرغم من كونها أنشأ أم رواية

(البحث) للخمفري فهي في اعتقاده «تقترب كثيراً من السيرة الذاتية»²، واثم التصحيف (لحامد دمشقي وصوره طبق الأصل لشخصيته) وإبها «قرب إلى السيرة الذاتية»³، ويقول عن روايات إبراهيم الماصر، وخاصة (ثعب في جدار الليل)، و(سيفه لموسى)، إنها ذات طابع سيرة ذاتي⁴، ويقول عن روايه عسقاري (الظل تحت الجبل) إن كاتبها «يسرجع فيها شيئاً من أحداث طفولته وشبابه في مكة المكرمة كما فعل السباعي والبقري» ويستشهد على ذلك بما ذكره الكاتب في مقدمة الرواية عندما قال: «يرى لي أن أنقل صورة لواقع ولوقائع الإنسانية وأن سجل شريطاً من الأحداث الاحتجاجية» وأن رسم لوحة من عذاب السجناء، عذاب نسي كتب سرجه بها مكة⁵، وقد استبعد لا يمر من رأساً مفعولته نعت سردي من كتابة هذه «... به يند ما يهزّ هضاه الكاتب معجوز لواقع الحكمي بشكل محاد» ويقول: «كلمة» حادسي في معرض حديثه عن مجموعة من الروايات السعودية «وسلطت» أن «لا أحد» القديح السيرة في روايات المحببة عبد الحميد سديعي وحسن جبري عادي، عديسي بل «عبد بعض لأعمال»... منه في مرحلة من مراحل حياته، عاد «عبد العير مشري وعبد خال»⁶

ويقول أيضاً: «لقد أصبحت لسيرة الذاتية أو الحيث إلى مراحله الطفولة والصبا» من مظاهر الرواية الفنية في مرحلة التجديد، ويذكر من هذه الروايات التي يرى أنها تنحو نحو السيرة الذاتية في هذه المرحلة (السيرة) لعصام حوقير و(المشور) لعمر ريلج و(شفة الحربة) للقصابي⁷.

وبما يخص (شفة الحربة) مجدداً، يقول عن شخصية نواز فيها «وأعجب لظني أنه هو المؤلف نفسه، والمفارقة أن هناك لكثير من الدلائل التي تشير إلى التطابق الفعلي بين نواز وغازي»⁸.

وعند حديثه عن رواية السحديث يقتبس الدكتور الحارمي رأياً لحسين الماصره في كثير من الروايات السعودية التي صدرت في الأعوام الأخيرة معده «اساً أمام جنس سردي جديد هو» لروايه لمسيره» ويوافق فيه ذهب اليه⁹، ويرى الدكتور الحارمي أن رواسي رحاء عالم (طريق الخراب) واسيدي وحدها لها طابع سيرداني، وأن ما سرده لكتبه يقترب من السيرة الذاتية¹⁰، ويقول الحارمي أيضاً واصفاً (المصغورية، للقصبي) «به يغلب عليها طابع السيرة الذاتية¹¹، وأن البطل فيها أو البروفيسور المريض لا يبدو أن يكون المؤلف نفسه»¹². ونحن هنا نرى بوضوح مدى لخصوص والاستدعاء لمكتف للسيرة الذاتية في نقد لدكتور الحارمي للرواية السعودية

ومن استدل بدين الخوا غنى هذا الجانب السيري في دراساتهم للرواية السعودية بـ «كل أقل حديثاً أن حد حد في الدكتور محمد لطفي وحده» ثم كتبه من لـ «في أدب نغرس لسعودي المعاصر» «مدور» لـ «لطفي» «مدور» في حد في بـ «سبح» هذا المحي في نظقي بـ «به لسعوديه من خلال مقتدعاته من تحليل بعض روايات لسعوديه» ويذكر في مفهوم سيري، أدبيه و الترجمة الذاتية عنه لا يهتي دائماً سيرة كاتب الرواية الأدبية الذي يقوم بتحليل عمله لتحديد وسعود إلى هذه نقطة لاحقاً. ولعلنا نشهد هنا ببعض المقاطع التي تظهر استدعاء سيرة الكاتب لدانيه أننا، تحليله لبعض روايات يقول، مثلاً، عن البوقري مؤلف (مقبرة الصفا) «به» «جمع إلى أسلوب لترجمة أدائية محلاً لمشحصة وظروفها» و «ولي عناية خاصة للمكان وتصوير ملامحه وتصاريحه»¹³، ويقول عنه أيضاً «وللروح إلى الترجمة الذاتية يتبدى في أكثر من موقع يد يشير الكاتب إلى تجارب أدبية، يفهم منها أنها تحض الكاتب نفسه، بل وسكاد هذه ينطبق على تجربته الروائية»¹⁴، ويقول أننا «تحليله لبعض روايات إبراهيم الماصر» «ونحفظ بوضوح لربعة

السيرة، أي اصطلاح أسلوب الترجمة الذاتية والاعتراض من لتجارب الخاصة في روايته هذه (تعب في رداء الليل) التي لمجد امتداداً لها في (سيرة الموتى) التي صدرت بعدها¹⁶، ويقول عن رواية سلطان القحطاني (طائر بلا جناح) إن الكاتب فيها «يسحر مسحة السيرة لذاتية»¹⁶.

ومن النقاد الآخرين الذين عملوا على ترسيخ هذا المعنى لسيرة في نقد الرواية السعودية الدكتور سلطان القحطاني فهو يؤكد الدكتور الحارمي في رايه حول رواية (البحث) للمعربي عندما يقول «إن عناصر السيرة الذاتية تكثر فيها»¹⁷، يقول عن ر. ش. الدمشقي (شخصية) «سيرة ذاتية»¹⁸، لا يري في «سيرة ذاتية» في جامعة القاهرة «سيرة ذاتية» من مرحلة ثانية من مراحل حياة «دمشقي»¹⁸ وفي محاضرة لرواية «سيرة الصبا» لليوتقي، بصحفاً بأنها «عمل روائي بطنه حزن عميق»¹⁹، وفي «رواية معبرة عن سيرة الذاتية في مكة»²⁰ في محاضرة في أحد المؤتمرات بـ «سيرة ذاتية» في نادي الرياض لأ. س. في سيرة ذاتية من ر. س. في شهرت بعد التسميات وكثير من الروايات التي ظهرت قبلها «لم تعد لرواية سيرة بل تحولت السيرة إلى رواية»²¹، وبما «على كلاً الباحث، فالسيرة هي قدر كثير من الروايات السعودية، فالفرق بين النوعين لا يكمن في وجهة نظره في حضور لسيرته أو غيابها بل في درجه حضورها فقط

أما الاستناد حسن الحارمي فقد حصص في درسته لرائدة عن البطل في الرواية السعودية جزءاً من الفصل السابع لماسة «لعلامة بين شخصيه الكاتب في الحياة وشخصيه بطله في الرواية»، وقد حاول جاداً في هذا الجزء أن يربط بين أبطال عدد من الروايات وكتابتها متبعاً في ذلك الدراسات التي سبقته ومجرباً عليها يقول لباحث «وقد بين لي من

خلال تحليلي لعدد من الروايات السعودية وجود علاقته واضحة بين عدد من الكتب وبطالها²²، ويعدد من هذه الروايات مثلاً رواية «ثقب في رد» لـ (نيل) و«سيرة الصباغ» لإبراهيم ناصر، ويرى الباحث أن حياة عيسى عمار البجلي، لبطول «تكاد تكون صورة من حياة الكاتب»²³، ويقارن الباحث بأسلوب بشيخ أسلوب لتحري البوليبي بين ما ورد عن لبطول في الرواية وبين ما ذكر عن حياة الكاتب في الترجمة التي وردت له في موسوعة الأدباء، و«لكتاب السعوديين ثم يستنتج «التغارب لكثير بين شخصيات الكاتب في الحياة وشخصية بطله عيسى عمار، إذ أن لأحداث البارز في حياة البطل هي ذاتها الأحداث البارزة المهمة في حياة الكاتب ليس ذلك فقط بل هما ليس كذلك في كثير من التفاصيل بغير اعتبار التغارب بينهما»²⁴، ويحدد الباحث في تفصيله هذا الأمر، مؤكداً أنه من خلال مقارنته بين ما ورد في الرواية وما ورد في ترجمة الكاتب، لم يجد أي أخطاء، مع أن الباحث يقول بعد ذلك: «لا ينبغي أن نخرج من عيسى عمار هو إبراهيم ناصر، رغم ما عرف عن خبرته لأدبه، فلهذا نحن هذا البحث والتحري».

ويجعل الباحث الشيء نفسه مع رواية «فكرة» للسباعي، إذ يتبنى موقف الدكتور الحازمي من أن «فكرة هي المؤلف»²⁵، ويعقد أبحاث ذلك مقارنة مطولة بين شخصية «أحمد عبدالرحمن» بطل رواية «أشباح» وبين كاتبها المشهور، لكنه لا يستطيع الجزم بأنهما متطابقان - كما فعل الدكتور منصور الحازمي - رغم تشابههما، ولسبب في تبني حسن محارمي لهذا الموقف ليس سبباً فنياً كما قد يتوقع، بقدر ما كان سبباً مبنياً على عدم وجود سيرة ذاتية للكاتب، وهو أن لكتاب سطر سيرته الذاتية لأصكح من خلالها الحكم الجازم²⁶.

والعريب هذا الباحث لا يسأل عن مصداقيه المعلومات والحقائق التي يستقيها من المصادر الخارجية التي يستعملها في بحثه.

ويبدو لباحث هذا الربط بين بطل الرواية وكاتبها في عدد من الروايات الأخرى مثل (عتاة من حائل)، لحمد عبده عيسى، و(الوظيفة حبسني، لهدى بو غارميه، و(السيورة) لعصام حوقير، و(طائر بلا جناح) لسلطان لقحطاني، و(سقيفه الصفا) لليوقري، و(لوسمية)، و(لعموم ومسابب الشجر) للشمري. وعلى الرغم من أن موقف الباحث يبدو عموماً مسروداً ومبتدئاً في الجزء بضرورة تطابق أبطال الروايات مع مؤلفها، وعلى الرغم من أنه بأن لا تشخصه إلا أنه لب، هي المؤلف لوقري، إلا أنه لا سرور حيث في لوسمية سوسن بن لاء التي يتتبعها هذا من كتاب وهي كذا بهد يقول عن عبده حوقير مثلاً «وموافق مع عبده حوقير رتبة سوسن بن حلال رتبة بنو كيف ظهر أثر ثقافته على خاله من خلال سبب لا به رتبة به»^{١٧} والخطورة هنا هي أن عبده بن سحسبب لا به يمكن أن لا بالصورة أنكر كتاب رتبة به بحر سحسبب سوسن بن محاكمة فكره لمبديها أو إلى مدحه أو الفدح بههم. وهذه نقطة مستبشرة إليها لاحقاً. لقد كان بإمكان الباحث أن يكتبني بما ذكره في هذا الفصل من أن الكاتب قد يقيد من بعض تجاربه في الحياة وتجرباته الشخصية في رسم لمخطط الروائي الذي يتحرر فيه «^{١٨}» دون إغراق نفسه في هذا السعري الذي لا طائل من ورائه فيما تعتقد

ولعن من أكثر لقياد الدين أولو المسيرة الذاتية في لروية
المسيرة هتماً خاصاً وحلوا كثيراً من لرويات من حد
الدكتور حسن الماصرة. فقد نشر في عام 1998 مقالته بعنوان «المسيرة
الروائية» طرح فيها مقولتين تتعلقان بالروية، الأولى يرى أن الكاتب

لدي يكتب روايته الأولى يكتب فيها أيضاً رغباً عنه سيرته الدانية أما لأخرى فتري أن كل إنسان قادر - إن كان يعرف الكتابه - على أن يذوق صغاح عديده من سيرته الذاتية³⁰ واعتمد عليها في النظر إلى ما بعته بالكتاب السيرة الروائية التي أصبحت في رأيه «لعل الأكثر شيوعاً لدى كتاب اليوم من مظاهر أنها كتابه حديث» طرح بين السيري والروائي³¹، وكتب مقالته أخرى بعنوان «لماذا رواية التسميمات» ناقش فيها لعلاقة بين لسيرة لدانية لكتاب امروية السعوديين في هذه الفترة وبين أعمالهم الروائية، وطرح فيها أسئلة جادة لعل من أهمها «لماذا التبلد الواضح في الروايات إلى نهج رواية السيرة (السيرة لدانية)»³² جاء عن هذا السرد هذا المجلد لسيرداني عند كتاب لرواية بين محولات لشعره، لأهمية عن طريق الانفتاح على نفاذ من حولهم ولتحريته من حلقه به في هذه الفترة، فبعد الكتب الخاطبة من «كتب السيرة» بها سر ذاتية ومن هذا المنور نقرأ سافيرة كثير من الروايات السعوديه بقراءة سيردانية لاغشداً بأن كثيراً من الروايات هي «سرد بطرقة» وأخرى لمديعها حافيه في رأيي سردية لابد أن يكون عمده لأول عني الأقل متولداً من تجاربه أو من علاقته حميمة بها وقد غد هذه لتجارب إلى ثلاثية روايته وأكثر³² . وقد قدم القناصرة سلسلة من المقراءات لعدد من لروايات لسعودية³³، (روعد بتعديب المريد) . وكتب مقالة بعنوان «دكرة رواية التسميمات» يرد فيها منهجه القراني وأكد فيها تباعنه بسيردانية الرواية لسعودية في هذه الفترة التي منحني كثيراً من دكرة كتابها . يقول «من هنا اعتقد أن كتابتي عن الدائرة في لرواية السعودية كتابه تبرر نفسها عندما تجعل دكرة المديع هي مركزة هذا الخطاب السردية، سواء أكانت الدائرة دكرة سيرة دانية أم بها دابة احتمال أن تكون ذات دكرة سيردانية بوصفها حافله»³⁴ وقرارات

واجبه في إدارته) و«العصعورية»³⁹، وفي مقابلة له بصوان وماد لا تخرج لرواية من وعاء السرد والعصيدة، يناقش الدكتور أبرهرسي لعلاقته بين السيرة الذاتية ولروايته ويصفها بأنها علاقة معقدة لا تزال تحتاج إلى بحوث معمقة في السياق العربي بعامة وفي سياق الثقافة المحلي والوطني بشكل خاص»⁴⁰، ويبدو أنه في هذه المقالة قد جفف من حدة رايه السابق الذي أشربا إليه فيما يتعلق بالفتح السيرداتي في الرواية السعودية، فهو وإن كان لا يستغرب أن يستعصر الروائي عناصر أساسية من سيرته أدبية في عمله⁴¹، إلا أنه يستعرب ما يقوم به بعض مقادما عندما يقروون الأعمال لروائية السعودية على أنها سيرة ذاتية، يقول: «إنه ليس الغريب حقاً أن يتوهم ويصدق ناقد ما أن من تمام حقه أن يحكم من هو سرور اسمه كاتبة، فاجبه: «بأنه ليس مناصباً جاداً لا يمكنها أن ترويه ولا للسرد سرور»⁴²، بل إنني فإن حكمه يبعد إلى أن جاهد هدفه في هذا المجال»⁴³، وغير لرغم من حد هذا حكم أنس قد سببت بمرح (أرى علي فقد اجتمعت ليها أظن) لا أنه يصر في اعترافه على عدم رجاء على سبب ظاهره «سيرورة» (روايته لمجتمعي في كتابات سيرة بدمر منها

ومادامنا نتحدث هنا عن الاحتجاج على هذه الظاهرة، فإن من المناسب أن نشير إلى ما ذكرته الدكتورة لطيفة الشعلان مستندة بعض الأكاديميين الذين يمارسون النقد السيرداتي للرواية السعودية، يقول: «يطيب لأستاذ جامعي أن يقول كلما سحب فرصة أن ما كتبه غري القسبي وبركي لحمد بعد سيرة «بنة» والسيرة الذاتية ليست رواية، لكن حسب ما أعرفه فإن المبدع إذا لم يصر صراحة على غلظه بأنه سيرة ذاتية فإن عمله حينها بعد رواية»⁴³، ومن الغريب أنني أعتقد أنني ظلمت عليه من دراسات ومعالج على من يستند هذا المنهج السيردي غير الدكتور الزهراني والدكتورة الشعلان.

كتابة الرواية والنقد السيري ذاتي

لعل من المناسب هنا أن مطرح السؤال لسألي ما موقف كتاب الرواية أنفسهم من النقد السيري ذاتي الذي يدرس على رؤيتهم؟ على الرغم من أن يدرك أن الناقد الأدبي ليس معصياً بالضرورة بما يقوله الكتاب عن أعمالهم. فإن الوقوف على بعض شهادتهم أو إجاباتهم على التساؤلات التي مطرح عليهم بإلحاح حول إمكانية أن يكونوا هم أنفسهم أبطال رواياتهم قد يكون مفيداً لنا هنا ولعل النتيجة التي تخرج بها من خلال الشهادات والمقابلات التي طلبنا عليها هي أنهم ربما كانوا جميعاً برهضون لأنهم كانوا يكتبون عن ذاتهم ومخبرين بأساليب متعددة على مثل عدده من خلفه أو بوحده بعدد أو ثمرة، سيب ويحي أبطال رواياتهم يقولون كتاب محمد حسن عدنان في مقدمته كتبها⁴⁴، لتقويم النقد الذي كتبه عن ريشة أسف كتاباته «أعجبت كثير من لم أجد حتى الآن مثلاً أحسن من تصرفي مع هذه النحرة»⁴⁵ نفسه بأحد النص قبل كتابته. ويصف حاله أثناء النقد بأنه «قراءة اجتماعية في حسد المؤلف بدلاً من قراءة نقدية في حسد نص» ويقول «به لو عصب بعض المقالات التي كتبت عن روايته وما برئ منها إلا قطرات شعيرة من نقد الأدبي الصريح للنص ذات النص» وليس أنا» ويحتج على سيرة روايته بصرف عال يقول «أعني أن تتحول كل أحداث الرواية في أذهان البعض إلى حيلة من الأوهام و لهواصف التي كانت تحتج تحت عباءة شياشي ووجدت لها نافذة مدفع منها على شكل رواية مقفلة كان يمكن أن تجد لها نافذة أخرى على شكل سيجارة مثلاً»⁴⁶ ويحيي عن لسؤال من حدثت معك لرواية؟ إجابته بلاغية تصعب في اعتقادي أية محاولة لربط لكتاب ببطل روايته (ناحصر) ربطاً مبرداً، يقول إنه «يحيي ثياب

البطل أو ليه البطل وخرج به خارج نفسه، فاحصر يشبهه في لمر والمستوى الاجتماعي والتوجه لشغامي واليسر. لكنه يختلف عنه في لموضع الأسري وتجارب الحياة وسوعية الأحداث التي مر بها والحالة الصحية ولعنفه وايضا طبيعته المثلثة إلى الانهزامية وأنزكون إلى الرومانسية لعتمة والصبر الطويل والأمل المطاط وهذه عادة وسمات يبري الكاتب نفسه منها ولا أدري كيف يمكن أن يكون البطل هو الكاتب بعد كل هذه الاختلافات الجذرية

وإذا ما تنقبت إلى الروائي عبيد حال، الذي أولى هذه الإشكالية اهتماماً خاصاً فسجد يقول «سعى أن تكون مقولة (أ) به السعودية عبارة عن سر، به «مقولة عن صحبه، فهي من وجهه نظر «مقولة ترددت في ظل ثقافة سمعية لني بعيشها» من «من يطق هذه المقولة له سر، به السعودية يمكن حمله يرق حاد و غشائي غاري لقصبي مركب حقد عدا من مشرق رجا عالم رايمر هي لصاح لا يمكن أن يكون سر به «هي حبه من سر رجه به مفاد أن لقد يقولون إن عبيد حال يشبه إلى حد كبير كتاب السيرة الذاتية لكنه يختار بأسلوب جميل بوه القاري بأن أعماله روايات وليست سيرة ذاتية، يقول «ورد في سؤالك لعظة يقولون وأنا لا أحب هؤلاء الذين يقولون لأنهم لا يقرؤن، هم يحددون مثل هذه المقولات من الجلسات النبيلة ويثوبها في مجالسهم» ويروي حال قصة طريقة في هذا السباق معادها أن طالبة دكتوراه تصلت به وهي جازمة أن «يحيى العربي» بطل روايته أمين ناكل لعشبة هو الكاتب نفسه. ولم يستطع إقناعها بأنه أصغر من البطل «يحيى» بكثير وأنه لم يحضر ثورة الياس وما حدث لسطعته حالها، ومع ذلك فلم يمنع في إقناعها ويعبر حال عن تدمره من هذه الإشكالية بقوله «كلما كتبت نصا خائلي البعض بمعرفة صاحبه أو

إلصاقه بي مباشرة، أعتقد أن مثل هذا الأمر يعود لوجود ترسيات بديع حسن كفرا، حتى لا يحصل بين الكاتب وعمله الروائي ونجمه أنه هو البطل وبالتالي يحول إلى قراء حقيقيين لا يحصل بين الواقع لروائي وبين الراوي»⁽⁴⁵⁾.

وإذا ما توقفنا عند بعض الأسماء الروائية الأخرى التي دلت برأيي حول هذه القضية، فسنجد أن مركي الحمد يعني أن يكون «هشام العابر» بطل (الاطياف) هو الكاتب نفسه أو أن يكون الرواية تدوياً لميرة ديه، يقول «هشام العابر ليس مركي الحمد ولو كان هو لقلب ذلك بصراحة» ويرى أنه ينبغي أن يفرق بين استعانة المبدع ببعض تجاربه في روايته الروائية بين كتابته سرية سرية عن «كاتب في هذا العالم يستعصم سره» كما يفعلون في سيرة أعماله برأيه يمكن ذلك لا يعني أن يفتن هو الكاتب ⁴⁶، ولعل من ماسب في تقدير التشهير بالسيرة في كتبه التفسير في سيرة سرية سرية الخيرية) الذي يقول فيه «جميع أصدقائه رواة جميع أحداثها من نزع الحبال والوقائع دسوسية إلى شخص خفي هي سيرة من جميع الحبال وفي صياغته ليبحث عن نوع من حيل يكون مقبوعاً بول القاري الكريم»⁴⁷، وفي مقابلة نشرت مؤخراً مع القسبي مؤخراً⁴⁸، مثل السؤال التالي «لماذا تحول جميع أعمالنا الروائية إلى سيرة ذاتية مكشوفة؟» فاجاب عن هذا السؤال بقوله «هذا ليس صحيحاً وما بذل في هذا المجال جهلاً» ما كتب «سيرة الخيرية» ولذين قدروا بها سيرة ذاتية لا يعرفون شيئاً عن السيرة الذاتية» ويصف عمله بأنه من صانع الحيل، ويصف مستقداً بعض النقاد الذين يتحدثون على «سيرة» أو «سيرة» بقرينة «أنا أعتقد أنه لأن موضة عند بعض النقاد [أن يقول] لا هذه ليست روية هذه مجرد سيرة ذاتية هذه ليست روية هذه مجرد ذكريات (عبارة) هذه ليست روية أصبحت كليشه جديدة»

دلائل سير ذاتية الرواية السعودية

بعد أن وضعنا على هذا المورد الرامض من كتاب لرواية للسرد لسير ذاتي لرواياتهم، لعلنا نسألها عن لسبب الذي جعل كثيراً من نقاد الرواية السعودية وقرائنها يربطون بين 'بطلانها' وكتابتها معتقد أن ثمة بعض المؤشرات 'الدلائل' السردية الذاتية الداخلية 'والمخارجية' التي عملت فردى أو مجتمعة على تسويق هذا الربط لدى كثير من النقاد الذين اطلعوا على كتاباتهم. وسنشير هنا فقط إلى أهم الدلائل من وجهة نظرنا ونقشها باختصار:

1 - صميم المتكلم: لا نعتقد أن هناك سر سري ذاتية التقدير بين شخصه لكتاب 'رأي' البطل دعيت سر ذاتية تكتسب صميمه، وهذا الصميم هو سهل، رشح لأسباب التي تحقق هذا التقدير ولعل سر مد لا بأس به من روايات السعودية بهذه صميم كما نذكر في 'صميم' و'سبب' البطل (مثلاً) هو الذي جرى تعداد بطله في كتاب هذه الروايات وبقائه ما لوجهة النظر لسرده هذه من فرد في صفت هو نفسه حتى لا يحدث لكي توظيف صميم المتكلم في الرواية ليس كافياً، في حد ذاته، لتبرير مثل هذا الربط. فهدد تسمية سرية بوظيفها كتاب الرواية لإكساب بصوصهم مصداقية وواقعية من خلال الإيهام بأن النص يروي سيرة الردي بطل لكن بعض نقاد لا يدركون أو يتجاهلون الفرق بين أن تكون الرواية 'المروية' بصميم المتكلم سيرة للبطل وبين أن تكون سيرة للمؤلف، وبين الأمرين فرق شاسع ولعل للشطى والماصرة من نقاد نقلايل الذين كانوا يقيمون هذا التمييز عند بوظيفه لمصطلح 'أسلوب السيرة' لذاتية أو 'أسلوب الترجمة لذاتية' في بعض تحليلاتهم للروايات التي تسرد بصميم المتكلم

2 - المكان والزمان بعد الحضور الفوري للمكان والاحتمال لتبديده به وكذلك لتحديد الرماني في بعض الروايات السعودية سبباً من الأسباب التي جعلت بعض القاد يربط بين يظل لرواية وكاتبها ويفرقه قراءة سيردانية إلى حد كبير فالدكتور الحارمي على سبيل المثال يذكر أن بعض الروايات الجديدة التي ظهرت في التسعينات مثل روايات الحمد الأربع ورواية (لعينه لرماسية) بلنيسي ورواية (لغردوس الباب) لميل إلى الجهل. «تجمع بين ظاهرة المكان والسيرة الذاتية»⁴⁰. ويلاحظ معجب لعدوي أيضاً علاقة لعوان / المكان بالسيرة الذاتية كما هو الحال في روايتي (طريق الحرير) لعالم واشقة الحرير بنفسي. «غدت تدريس تدكر. عا. في موضوع» «مكة مكة في روايات» «بسط بوسج بين مكان الذي» «جوري» «حدث روايات وسيرة كتابات» «كتاب هذه» «الروايات تد. أد. الموج. به. عن ذكرهم» «مشرهم» «حسية» «له» «مدينتهم» «مدينتهم» «أ. يرى من هذا» «له» «بين» «لكن» «لروائي» «والسيرة الذاتية» «تحتل» «بها» «حدثه» «عن» «ر. ر.» «الشمسي» «أشقة» «الحرير» «. بنون» «معد» «على» «مكان» «ر. تبينه» «في» «لر. به» «وكل ما» «جا» «من» «وصف» «للبيئة» «العامة» «في» «الرو» «به» «يدل» «على» «معاناة» «حقيقية» «الإطار» «الرماني» «والمكاني» «والبشري» «في» «الرواية» «بوحى» «بان» «أرو» «به» «ببوجرمية» «الطابع»⁴¹. «وإن كان لا يقطع بسيردانية لرواية تماماً» «لكن الاحتفاء» «بالمكان الذي ينتمي» «وانتمى إليه» «الكاتب» «وبتفاصيله» «ودقيقه» «في» «بعض» «أروايات» «السعودية» «لا» «يكفى» «من» «وجهة» «نظرة» «ولا» «يمر» «الربط» «بين» «الرواية» «وسيرة» «كاتبها» «لداية» «فقد» «يكون» «الرو» «به» «الواحدة» «مثلاً» «سيرة» «ذاتية» «حديثة» «ليس» «لكتابها» «فقط» «بل» «لكتير» «من» «مراتبها» «بها» «المعنى» «وهذا» «ما» «أدركه» «العصبي» «عندما» «قال» «تعلماً» «على» «من» «ربط» «بين» «سيرته» «وبين» «الأصكنة» «والأؤمة» «التي» «يصورها» «في» «أشقة»

الخيرية) «لو كانت (أي الرواية) قصة حياتي لما وجد فيها الكثير من دروس في الفاعلة فصنعهم هم هال»^{٩٣} ويعمل كمثل عراب في قراءة له لـ (أطياب) الحمد مشيراً إلى إمكانية أن تتقاطع كثير من تجارب لقراء عثمانيين مع المعاريف التي يجسدها بطل الرواية وشخصياتها. وكذلك فالذي عاشو شياهم في تلك المرحلة في حياة الأمة وقرؤوا هذه الرواية بعرائها الثلاثة لا بد أنهم وجدو أنفسهم في إحدى شخصياتها، ولابد أنهم رأوا صورتهم في «هشام العابر» بطل الرواية. فهشام العابر هو صورياً جسيماً^{٩٤}، رأياً شخصياً عندما أقرأ روايات الشري فانتسب أحد فيها شيئاً من ماضي وصور تجارب، «كربس يسر بها هذه الفاعلة» سر إليه المفسري وحدث «بسر أتبه لي» شخصياتها «بسر» هذه رواية تلك هؤلاء» فكانت «بسر» بعد التمسك مع نص «بسر» بديع سيرهم وسيرة كثير من شرائحهم هم في حد ذاته لا يحفلون كثيراً عن سيرهم من سيرة الفاعلة إلا أنه لا يحفلون كثيراً عن سيرهم

3- التاريخ الشخصي للكاتب: راجع في تاريخ لساحس للكاتب
والبحري عنه وروبطه بأحداث روايته من أهم الأساليب التي سكت
عليها بعض نقاد النقد على علاقه التي تربط شخصية الكاتب
بشخصية بطل روايته. ولعل خير من يبرز هذا التوجه دراسة حسن
الحارسي التي نشرت فيها. ولأحظا قلنا جدرى هذا الأسلوب من
الساحة الأدبية ولم يكن حسن الحارسي هو الوحيد الذي وظف
أسلوب البحري في محاولة الربط بين كتاب الرواية السعودية
وبطلها، فقد سبقه إلى ذلك آخرون ومن الرابطين أعمال ناصر
والشري والقصبي إلخ ومازيج حسانهم بيد أن عملاً من هذا
النوع لا بد أن ينتهي دائماً إلى النهاية المحتملة التي تنتهي إليها

حسن الخارمي، الذي كان يصرح بعد كل نحر يقوم به أنه لا يستطيع أن يعجز تطابق شخصية الكاتب مع شخصية بطله.

4 - الوعي الكتابي للمبدع في الرواية تنص بعض الروايات السعودية مقاطع يتحدث فيها الراوي/ البطل عن تجربته في كتابته لإبداعه عموماً والروائي خصوصاً واشكالاتها وقد لعبت هذه المقاطع في ظني دوراً حاسماً في ربط أبطال هذه الروايات بكتابها ومن الأمثلة على هذه المقاطع ما ورد في (سقيفة الصفا، للبوكري: ٤ بقول الراوي/ البطل ومحيي: «لقد أحدث تراودي فكرة كتابة قصة طويلة، أو رواية كتب سببها الغص على مطب بعض الروايات المشرحة لي كتبها صرف لكن عفا كذب»، مثل هذه المقاطع تحذف حتماً في رواية سبب الكذب لعدم إقبال الراوي/ البطل «باصي» م كتبني معه هذه الرواية، الذي لا أضع لقبه عليها حتى لا يظن معي، إن روايته بولت» ويقدر أيضاً «أنا من كتبها معني حاسي» «من أجل ذلك نرى أن كل رواية ردت كروية» «في الرواية قبل أن تنتهي لسه بعشرة أيام وحدتها معروضة في المكتبة لتي التفتت فيها بها قبل ثلاث سموات» (56)، ومثل هذا الوعي الكتابي يجده أيضاً في بعض روايات أحمد القويحي (57).

ولا يكسب من تنهي هذا الجزء من الورقة دون الإشارة إلى مقولة ترودت في كثير من الكتابات النقدية التي اطلعت عليها وبدأت جامعة إلى حد كبير في ترسيخ سيرة ذاتية الرواية السعودية، أعني مقولة «الرواية الأولى لا بد أن تكون سيرة» به لكتابها «التي تنسب إلى كفيف حيمس»⁵⁸ فقد تباها بعض النقاد وسم بحتميتها ولم يتقنها كما رأيت عند الدكتور الماصرة لكن، هب أنا مسلماً بمشروعه لأخذ بهذه

لمفولة في هذه الرواية الأولى لكاتب مثل السامر أو الحمد أو جمال، وكيف سطر قراء أعماله الأخرى في قراء سير ذاتية؟ هل يبحث عن ميرر آخر؟ أم أننا نستبي رأياً لأحد القاد العرب كنت قد وقعت عليه ببرر لما هذه السجوة معادة أن الرويات العربية مارالت كلها روايات أولى، وبالتالي فهي سير ذاتية؟

إشكالية الرواية والسيرة الذاتية

إن الخلط بين حسن لسيرة الذاتية والرواية ربما كان من أهم الأسباب التي دفعت إلى سطر منهج سردى في بلدنا من سيرة ذاتية وهو خلط لا يمكن نفيه سيرا يزكك سببه خبرته نظر من قبل هذين الجسمين سردى حباب ولكن، ما الرواية وما سيرة ذاتية؟ الرواية في أبسط تعريفاتها «هي سردى حباب» ما السيرة ذاتية فهي في أبسط تعريفاتها أيضاً «هي سردى حباب حقيقي» فالفرق يكمن في كون الرواية حكيمة لا حداث وسمعية وبات في الأساس فيها بين لروي/ ينظر حبيب ما سيرة ذاتية فهي حداثه رغبة لأحداث ولشخصيات ويسطابق فيها لؤلف مع لراوي/ لبطل لكن يعتقد أن الاعتماد على الأسلوب أعني الأبعاد لشكليه ولتقنيات لسردية وحده في التعريف بين هذين الجسمين الأدبيين لن يكون مسعفاً ربما يكون أحياناً غير مجد فكثير من الرويات توظف بعض لتقنيات لسردية السيرة ذاتية، وكثير من السيرة الذاتية تستثمر هي أيضاً بعض الأساليب السردية لرواية ما فيها الخيال. ومن هنا جاء جنس ما يسمى «الرواية لسيرة ذاتية» و«السيرة ذاتية الروائية» أو «الرواية السيرة ذاتية» إلخ، وهي مصطلحات بكثير استدعاؤها في الدراسات النقدية التي وقف عليها

ومن ملاحظ أن أغلب النقاد يوظفون بوعي أو بدون وعي هذا المصطلح في دراستهم ليعني دلالة واحدة معناه أطروحتهم حول سير ذاتية الرواية السعودية، ويهتمون دلالاته الأخرى لمحتلفة فهذا المصطلح يعني لهم غالباً أن الكاتب يتخذ الرواية ناعماً له لكتابه سيرته الذاتية لكيهم مادراً ما ليعتوا إلى دلالة أخرى مهمة لهذا المصطلح، وهي أن بعض كتاب الرواية يوظفون بعض تعسيات لسيرة الذاتية السردية واساليبها أمثل صميم لتكنيم، والسرد الكرونولوجي المستقيم لموقع والأحداث، والاسترجاع الع، دون أن يعني ذلك أن الكاتب يكتب سيرته الذاتية

في حين ما مثل حقيقته لسيرته في السيرة الذاتية هو و يشاق سيرته في صورته الجديدة التي طرحه فيها كتب بوجون، عندما تُعبر سيرة في معرفة القديس لمسيرته الدسمة سمح لأكاديمية أن يكون لقب محقق من عتس بعض سيرة في السيرة الذاتية هو محقق سيرة الكاتب مع قايته سطور بعض الكاتب في هذه بطريقة محسنة، وغير محسنة عن لعمدة كتابته سيرته في هذه ويتحدد هذا الإعلان في تصريح سكرتير صاحب كتاب معني مثل تطبيق المؤلف مع البطل، ووجود كلمة مثل سيرة ذاتية في عنوان أو على لعلال، أو تصريح الكاتب في المقدمة أو في النص بأنه يكتب لسيرة ولآخر سيرته الذاتية الع. فمقصود الكاتب هي في طرنا العاقل الخامس في تحديد هوية النص السردية، وهي حالة غياب أي اثر ليشاق السيرة الذاتية في النص السردية، فهذا النص هو رواية لا غير ولكن، لا يمكن أن يكون لقاري أيضاً هو - مثل لكاتبه - محدد لسيرة ذاتية النص السردية من خلال قراءته له على أنه سيرة دسمة؟ معلول من حق في قارئ أن يقرأ كما شاء، لكن قراءته هذه أن تكون قراءة قوية ولا مقسمة ولا مبررة بقدياً، وقد يعني إلى النص كثيراً إذ له تكن مبررة دسمة

جناية النقد السيرة ذاتي

إن الجبالة في ممارسة النقد السيرة ذاتي للرواية السعودية له - في عقاداً - آثار سلبية كثيرة على النص الروائي ومبدعه. وفي كتاب هذه الآثار السلبية معيقه لهما "حياتياً" فالنقد السيرة ذاتي يسطع لعمد الروائي ويفرغ، وذلك من خلال تركيزه على جانب واحد ضيق من جوانب النص، هو الجانب الفكري الموضوعي، وإهماله لمجاليات التقنيات السردية ولأبعاد المحيطة للنص كالمعلوم أن سماليات السيرة الذاتية وأسرار وجودها مرسطة ومترهلة إلى حد كبير في تحويه (ويعتقد بها تحويه) من بوح وعشرب وسرد صادق للمحطات التي تحض جبهه كاتبها فالرواية ينبغي ألا تحترق في محصور سرد في حساب مبدعه لتدريجها لأنها ليست سيرة ذاتية بل - هي نص ذو - سرية ذاتية يسعى من جهة نظر بعض النقاد - لا يتم على أنها سيرة ذاتية - من ضمنه، وأنص في الإنص - طاقة حرمته^{١١} كف أن التبرك على سيرة ذاتية رواية قد يكون أحبباً - بسنه - من مراجعته بعض الروايات - خار لتعامل الفاعل معه - أن نقد السيرة ذاتي لا يسلمه من - مضمه نص فهو مسعف حاضه لبعض من - من نقد - في نصه - لذلك ليس مستغرب أن سمج احتجاجات مبدعين على مثل هذا النقد الذي كثيراً ما يحوم حول النص دون أن يلمح فيه وأعتقد أن نقد الرواية في بلادنا لم يقوم بدوره كما ينبغي. لا أدا، طرح هذا المسج (أو ضعف على الأقل من سطوته) وتوجه مباشرة إلى النصوص الروائية بعينها ويبحث في بناتها ويدرس التقنيات السردية لموظفة فيها. وبهذا يصبح لنقد معباً لقرأ، في تلقي هذه النصوص تلقياً مشرباً يحقق لهم - لثمة والفائدة، ومرحباً للكتابات رُحداً بأيادهم إلى ارتقاء - منارج الإبداع.

أم فيما يتعلق بالآثار السلبية الذي يلحقه هذا المسج النقدي لسيرة ذاتي بالروائي أو المبدع، فإنه يكمن في الربط الحرفي بينه وبين

أبطال رواياته، وهو ربط كثيراً ما يوضع للكاتب في حرج شديد مع نفسه ومجتمعه ويعد من إبداعاته في رسم شخوصي رواياته واحتلالي حديثي وميائنها، خاصة عندما يحول هذا القعد السيرداتي إلى محاكمة اجتماعية أو أخلاقية له إن الأدباء عموماً والروائيين خصوصاً يعملون في موضوعهم الإبداعية غالباً موضوعات شائكة ومثيرة ومسكوناً عنها ويجسدونها في أحداث تقوم بها شخصيات مختلفة تظهر في بعض الأحيان أكثر واقعية من الشخصيات الحقيقية. فلا يعمل أن يربط هذه الشخصيات بكتابتها، وأن يطرح في كل مرة نقرأ فيها نصاً روئياً سولاً مثل هن هذه لأحداث أو بعضه وقفت للكاتب لروائي نفسه، ثم يجري عملية يحد ويحد بغير سائر من شخصه على روه رجه، يكتب وأجيراً يصهي على بـ سرك دائماً أن ر سرك مثل السرك رة يعرفون ما لا يفعلون

لقد حاولنا حتى هذه اللحظة أن نطلب لاقتداسي سكر ما سميت بالقد لسيرداتي بر به لعربية السعودية . شكك في مسرورعته، وتقبل من حيثه في لايت السلس بر. س ريداع كبه ويتدوق متلقه. معترف بأن القراءة السيرداتية لبعض الروايات السعودية قد تثير أحياناً قربة مغربة لأسباب عديدة، ولكن علينا دائماً أن نقاوم هذا الإغراء، ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فكثيراً ما يكون مثل هذه لقراءة مبنية على الجهال أكثر منها على الواقع.

الهوامش

1، منصور هارمي، فن القصة في الأدب اليهودي المفضلة در منصور هارمي 981

ص 45

سيرة ذاتية الرواية العربية المعاصرة

عالم بن عيسى القاسبي

- 2 مجذور حارثي ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ص ٢٠٤ ، دار الفرقان الرياض 2000. ص 18
- 3 مجذور حارثي ، مقدمته ، ضمن التغطية الخاصة بمسؤولي ، ص 26
- 4 إجازي ، موسوعة الأدب العربي السعودي ، ص 24
- 5 نفسه ، ص 27-28
- 6 نفسه ، ص 24، 25
- 7 نفسه ، ص 30
- 8 نفسه ، ص 34
- 9 نفسه ، ص 48
- 10 نفسه ، ص 51
- 11 نفسه ، ص 52
- 12 نفسه ، ص 63
- 13 محمد بن عبد الله بن مروة في الأدب العربي السعودي ، ص ٢٠٤ ، دار الفرقان الرياض 1990 ، ص ١٠٦
- 14 نفسه ، ص ١٠٦
- 15 نفسه ، ص 81
- 16 نفسه ، ص 70
- 17 سلطان محمد بن مروة في ، الشبكة العربية السعودية ، ص 199٩
- 18 نفسه ، ص 120
- 19 نفسه ، ص 220
- 20 خليل دحي سكر ، الرواية والقصة في العالم العربي ، حوار مع الدكتور سلطان القحطاني ، موقع عشار الإلكتروني ، www.usushar.net/Entry5main.htm ، ص 423/12/24
- 21 سلطان القحطاني ، من خلال صوته ، ص ٢٠٤ ، دار الفرقان الرياض 1997
- 22 حسن حارثي ، الطول في الرواية السعودية دراسة نقدية ، ص 618-619
- 23 نفسه ، ص 916

- 24، نفسه، ص 622
- 25، نفسه، ص 626
- 26، نفسه، ص 630
- 27، نفسه، ص 644
- 28، نفسه، ص 460
- 29، حسين المناصرة، «الصورة الروائية»، جريدة الجزيرة، 26 إبريل 1998م
- 30، نفسه
- 31، حسين المناصرة، «لماذا رواية القصص»، جريدة جريدة 9 سبتمبر 2002م
- 32، نفسه
- 33، من عدمه، عن «فكرة القيد» قراءة في رواية «ممن تأكل العشب»، جريدة جريدة 24 أكتوبر 1992، «ذاكرة لتفاعلي والذهاب» قراءة في رواية «لكنوب مرة أخرى» لحنود 1، جريدة جريدة 1، «ذاكرة فلانكولون القوية» قراءة في شهرة رواية أنوار، جريدة جريدة 1، «ذاكرة الرشقة في حبيب الربيع» جريدة الجزيرة 4 يوليو 2002.
- 34، حسين المناصرة، «فكرة رواية القصص»، جريدة جريدة 1، «ذاكرة» 2002
- 35، مصطفى عيسى، «جريدة الكتبة في شقة الغربة» جريدة جريدة 1، «ذاكرة» 2002
- 36، نفسه، ص 33
- 37، محمد مرعي، «موسوعة أدب عربي سعودي حديث السيرة الذاتية»، در المهرات، الرياض 2000، ص 36
- 38، نفسه، ص 36
- 39، نفسه، ص 21
- 40، محمد مرعي، «موسوعة أدب عربي سعودي حديث السيرة الذاتية»، جريدة الرياض 19 ديسمبر 2002
- 41، نفسه
- 42، نفسه
- 43، مصطفى عثمان، «روايات»، موقع مرصد لاكتري، <http://www.aleased.net>
- 44، محمد حسن عمر، «ما لم يذكره الراوي حول سلف الكفانة»، جريدة الرياض 14 نوفمبر 2002م

49. اعتدلت في هذا الجزء من موقع عربي، إنترنت www.arabiyat.com
50. ubb7.com/HTML/004232.htm وعلى موقع آخر، جريدة حجة للإعلام الإلكتروني مع عمدة خلال ومشتري في موقع جيزان إنترنت <http://www.izmonline.org/thaqafey3/haqqad/taababfuka/3.htm>
46. سركسي حيد، نظر مرفعة إنترنت www.turkiahattat.com
47. غاري القيسي، قصة الحرية، رياض الريس، لندن، 1995، ص 11
48. طرفة هذه نقابه في المجلة الثقافية لأجور عبد الله، جريدة عن حيدة خيرة 3 مارس 2003
49. منصور الحارثي، مسرعة الأدب العربي السعودي، «الرواية»، ص 55
50. نفسه، ص 47
51. منصور حيد، في لؤهم ومخارج الرق، دراسة في أدب حديث، ص 135
52. محمد لشتي، «الترجمة الثقافية في أدب سعودي»، ص 988
53. انظر آخره في جريدة على كثير من طواف، لمعني في بحثه في إنترنت www.ub7.com/ubb7/004232.htm
54. كميل مرزوق، «الرواية في السعودية»، ص 10
55. حمزة بولري، سقفة الصفا دار الرقعي، الرياض، 1983، ص 143
56. عمرو، خلف الكفاية، دار مدارس بيروت، 2002، ص 14، 15، 203، 266
57. خريسي سبل مشاري، هذه المكتوب مرة أخرى، المجلد 11، دار مكتبة لاديه بيروت، 2002، ص 127، 30، 42، 154
58. يحيى محمد، «السيرة الروائية والوظيفية كزوجة»، دراسة في ثلاثية حيد حيلة، مصر، مع 15، ع 40، 1993، ص 21
59. جورج حريش، الروائي ومطلعه، مقارنة الكنعور في الرواية العربية، دار لاديه بيروت، 1995، ص 9

لعمل المبدع المعاصر الذي لم يمكن
بإمكانه مطلقاً أن يعزل نفسه عن هموم
الواقع الذي يعيشه، أو بمعجم تجربته
داخل بعض الأطر الذاتية المغلقة هو
صاحب الفصل في اقتياد النقد والسائد

إلى مواجهة كثير من القضايا التي تعرضها طبيعة الأحداث والعلاقات
والعصارات التي تتلاحق عبر ساعات الليل والنهار. ويستجيب بحسب
تشبيك حيوطها على نحو سديد بعمق نقد مسرحية هذه المواجهة
بصفاً كبير في الوعي، وإعترافاً مثقلاً بكونه من سائر رشتين دقة
الزوية، وتوسعة لأثره لمختلف العصور أو لمتغيراته ليدرس بمفهومها
العام أو من صوب الحدود لا من جهة في عرضها عبر موارث ثقافية
لمتروكة لها وهناك

في مثل هذه المواقف يبرز من تلك المعبريات أيضاً نقد الثقافي
«مستبدلاً لتيه الأدبية» أو «تعبيراً عن موقفها في حالات الإبداع
المتباينة لأشكال والأنواع بالتيه لمفهومه على ثقافتها، المتعددة معها،
والمتجذبة لها متجذبة السائلة، أو النقص، أو الرديء، أو التمثيل، أو
الاستيعاب، أو التحليل بالسلامة»¹¹.

ويبدو أن وعي النقد برحابة الأفاق الثقافية التي لابد للنقد الأدبي
أن يتحرك خلالها، بعد تحوله المرتقب إلى نقد تفهمي¹²، وسرع لأدوات
التي يتوجب توظيفها خلال الفعل النقدي، وحساسهم للإلتزام المرجو من
ورثته أعزهم بإمكان الصبحية بمقتضيات المنهج إلى الحد الذي رتبني
لرؤيتهم منه «لم يعد ممكناً للنقد الأدبي أن يتعلق على بسية أدبية أو

مكرية، مهما كانت الدوافع المنهجية، بعيداً عن تيارات الحب، المتدفعه والمتصارعة حول الناقد، وفي داخل الناقد فكراً وسياسياً وثقافياً»^{٩٢}

غير أن التسليم بأهمية المنهج، ولوعي بإشكاليته التي أحدثها النقد الثقافي دفع «حين الماصرة» إلى محاولة توفيقه بغيره، فخلالها، أن يحل محل المنهج «ثقافة توجه دأ عليه لكتابة والتفاعل مع النصوص من رواية، أو من رؤية أو من جمالية معينة»^{٩٣}، ومن ثم يرى أنه «يجب بما أن يكسر سياق المنهج ليحل مكانه سياق ثقافته المنهج؛ على أساس أن المنهج (أو كان علمياً) يصبح ذا اليه ثقافية هي مصداق الفروقات والمقاربت لأدبيته، وهما يمكن الحديث عن ثقافات مسهوبة لا عن منهج»^{٩٤}.

ولخصه ما نسب تماماً يابيف، يمكن سداد حيداً رداً والناقد ثانياً عن سبب سيرت عليه أنه أختة لكس من ن عرض على تجري المنهج المصنف رهن له لتتواءم مع هذا هو إجراء لا يوجب كون ذلك معيبة على كثر منهم بل على كثر من نضال من به سوف يفسر لما لحفاظ على غيبه بعد ذلك في سحره ما قد فخره بعد أمد طويل، وأصبح له أن يقطع على طريقها شروط يعر عليه لتعريف فيه

ويبدو من الضروري أن نتعرف أولاً على بعض الجهود الرزوى لسايفة لمي غيب بشأن المنهج داخل لإطار لتقدمي تلك الجهود التي بدت لها مورعه بين قطيع متبايعين أحدها بحكم الدثرة في نطاق صيق، حتى لا يكاد يصيف إلى نقد المودجي الأسطوري جديداً والأخر بفسح المجال رعباً حتى ليعر شك أن يعر الدراسات لأدبيته هي لجه لدرسات الثقافية العامة، أو هي تيارات الفكر الموسوعي اشاعل

بذهب بعض الفارسيين المصين بالدراسات لتقديرة ولثقافة إطلاقاً من إنجازات علم الإنسان إلى أن المودج المعسيري لبطفوس لمي رسي

دعائمه بيكتور تيرنر Victor Turner وعدد من تلامذته، وعمدوا إلى توسيع دائرته لتشمل الأدب والثقافة بشكل مهيأ متكامل للنقد الثقافي. بل إن كليفورد جيرتر Clifford Geertz يذهب إلى حد لاقب من الجذالة ولتعميم حين يقول إنهم قدموا من خلال هذا السمودج «رداء لكل لعصور»⁶.

اعتماداً على الدراسات التحليلية لطقوس الفصلية التي تطرد ممارساتها بعض بربر إلى أن هذه الدراسات أقصبت إلى «عادة صباغة لسمودج الطقسي فجعله صورة مكررة من دورة الموت ولبعث التي هي دوره رلية لا تعلق»⁷، ونجاة الطقوس - مصفة عمادة - «أن بعض الفرد واجهه بغير سيمور (F. Staal) هو غير بطة، عسى يبروس، أو لشرودون بدمس أي بصدور حرجبات التي يمكن حذوع لوجود لبطاء حق بطة، عسى بربر بطة لاسال في ساء ساء ربيتي، فهذه القوى فيها جملة من الانطام والجملة للبطاء»⁸.

ويبدو أن سبب توسيع دائرة سبب طقوس في سبب المجتمع والثقافة الراضة يرجع إلى ما لاحظته الأنثروبولوجيون من بطة لطقوس ولشعائر الاجتماعية لجاليها التقليديين الديني والسحري إلى المراسم الخاصة بمعظم الشؤون الدسيرة في المجتمعات العلمانية الحديثه بعد ثورة لمحصرها الصاعبي والتكمولوجي وهو ما يمثل محاوله لإعفاء لشرعيه عسى لأيديولوجيات السباحيه أو لمبادئ الاجتماعية، أو العقائد الخلقية والإتقار بها وهكذا صارت الطقوس مره معكس الأفكار لشقابيه، ولعلاقات الاجتماعية، وصار بإمكانها، فضلاً عن ذلك، تشكيل - أو إعادة تنظيم - أبنية التفكير القائمة وطرائقه»⁹.

وقر الطقوس في رويه لأنثروبولوجي الملبجيكي أرنولد فان جيب The Rites of Gennep A. في طريحتها في كتابه طقوس العيوز

passage « بثلاث عطيات رئيسية: الانعزال، والهامشية، و لبيسة، ومعاودة الانضمام في المرحلة الأولى 'الانعزال' بمفصل خاص لللفظ (المعنى الجديد ليس معنى، أو المبتدئ في حرفة معينة، أو المنقذ في الخاص للطقس التلقين، عما هو متعارف عليه من بيان اجتماعي وأول تدفئة ينمي إليها ويلزمها وفي المرحلة الثانية - البنية - يكون الخاص للطقس، وهو في حالة مبهمة من حالات الوجود، في وضع هين هين، وضع يقع في منطقة تتوسط جميع الأسباب والتصنيفات الاجتماعية القائمة في مرحلة المصيبة أو في المرحلة المستقبلية أما المرحلة الثالثة - معاودة الانضمام - فهي تدل على دخول لطقس آخر من مكان مدني لاجتماعي.

من مذهب نقد ع - بسيفه ومركبة - لمراد لاجتماعية، يعني مجموع منها ليس ليس ربح عطيات حق والأزمة، ولتصحيح المذهب بفتح و 'أ' هو لفظ بالعصاة الأوس الأجزاء على فرق حد مفسر لاسم في لغة عمالة لأفرب «دخول نسق العلاقات لاجتماعية بوحده - مع ربح صف - لمرحلة ثانية حيث يتعرض النظام لمستقر ومثلوه للتهديد من قبل المشق فرداً كان أو جماعة، وهذا يبدأ هؤلاء بإجراء بعض العمليات الإصلاحية - عبر المرحلة الثالثة - من شأنها أن تصحيح المسار، وتستعيد ببعض المؤسسات الرسمية، وغير الرسمية؛ وصولاً إلى علاج الموقف وإعادة دمج المشق - وتلك طبيعته العقلية الأخيرة أو الاعتراض به كما هو وصفاء المشروعية عليه إذا استعصى على العلاج

ولا يخفى أن المرحلة الثالثة تسمح للمؤسسة المهينة بممارسة مستويات متعددة من آليات التقويم التي تشكل عند التحقيق نوعاً من الهمهمة ولتسلط، وتنصص أنها صريحاً بالمرور عما هو راسخ ومستقر

أو موصوف بالميمير، دون يعني لما يشينه ذلك من اسعلا، وتجتمع د حل هذه العميه عمليتا العزل و التهميش أو اليميه في التصور الأول وتتمتع - من ثم - لبعض من الثاببات المتضاده اجتماعياً وثقافياً وفكرياً¹²

ويقود أمر الدراما الاجتماعية « تيرمر » إلى مفهوم لانعكسية الاجتماعية باعتبارها جزءاً من الصيغه المعبريه لافراسيه، و مرحلة من مراحلها حيث يعيد المجتمع - عبر رحله تطوره - النظر إلى نفسه أو واعد محاذلاً لترسيخ صيغه و بعدها وهي هذه المرحلة أو غير تلك الآليه تتحول لتقاليب الثقافية المتوازنة، وتستقل وحماسه كمله من فصل أو موسم ذي طابع ثقافي إلى فصل أو موسم ثقافي آخر¹³.

ويصبح مفهوم « دايكار » ككوب في مازن سجد لانعكسية للربط بين الأدب - بمرحله خاصه - والطقوس باعتبارها نوع من المنتجات الثقافية لانعكسية ريشل عن صحتها حداثا حسب نقد الطقوس بوصفها تخييله انبسمه كسر على الإعتاق في حين - « من سجد به ان لأدب بقوه على التوجه لأدب » حتى عند الكتب لخمير له¹⁴.

ويخرج المنهج من مرحله لاحده إلى صيغه نظير لأرسطية العميه، والموذج انطقي حيث يتحقق من طريقه الحفاظ على مافه فاصلة بين الجمهور ولشخصية المسرحية، أو الحدث القصصي - أو الأثر المتغرب عليهما الأخر الذي من شأنه أن يساعدنا « على فهم بما » لكثير من مسرحيات لكلاسيكية¹⁵.

في صر، هذا التصور ينسب إلى لد النموذج الذي وصف بأنه « ردا » لكل الفصول « وكأنه يقدم الكلمه الأخيرة التي معلق على الباحثين باب القول ويمكن لكل الدارسين إحصاء موصوفه لتحليل اندي يستمد جر « ب هذ النموذج، وعندئذ بوصف عملها بأنه « بعد تعافي منهج » أو محكوم بذلك المنهج لذي تم استمداده من الطقوس التي عني علم الانعاس

بإستخلاصها وتحليلها وتبيين أسسها المشتركة، وقولها بحيث تعدد
إطاراً عاماً يستوعب محاولات الثقافة وتحليلها عبر 'الفعل البشري' الذي
يشمل الإبداع منه موقعاً متميز الإلهام والدلالة.

ولما - بعد ذلك أيضاً - أن تتناول عن الجديد الذي يسوع العود
عن رد هذا لعود إلى المد الأسطوري ويرى إدخاله فيها يسمى « لنقد
لثقافي »

وإذا كان النقد الذي اصطلاح على تسميته بالمقد المودعي أو
الأسطوري الذي بدأت ملامحه رحنة تشكيلها مع أعمال جيمس فريزر في
العصر الذهبي ربيع صحه مع 'فعل' لبني شروين لعدة مرورا
بالمجرات حتى هـ سون وفريزر في جودون تونوب يرى غيرهم قد
وظف توليف مدلا في . ان نقاط من التفسير في لدة الصية
للأدب : من سمكت به في به غير حتى سرح غباردهجاً
مستقل ملامح و مدات في سوس 'المدى' سهل يعني ذلك كونه نقداً
ثقافياً بمعنى أنه ينظر من محاربة لة مفرد لا يغير المعاصر أو
الطوقوس نسي سكت ضمن ندي سندر به نفس مبدعه ويعتبر
كيفية تجديها في ملائيف النص على نحو ما . ومن ثم يمكن الاطسار إلى
فاعليتها في اقتياد الدارس أو المحدث إلى تفسير مقبول لبيته الصية
لجملالية ؟

ولكن إذا كان هذا بكرة لا يحصى لما هو محلي أي لا عرف في
الدراسات الثقافية بالثقافات الصغرى، فلا يبقى إلا محاولة تجاوز ما هو
محلي - متم إلى الثقافة الصغرى - إلى ما هو كلي عالمي - متم إلى
لثقافة الكبرى وهي بلا جدال الثقافة العربية التي يحفظ
لصيرورتها كونه في أقرب وقت ممكن ومن هنا يبرز لبعد لسياسي
لكم من حلف هذه المحارثة وسوف تعرض له لاحقاً عميد من التفسير

خلاصة القول إن النقد الثقافي يتسع - بحكم طبيعته وغايته - لبتصان البحث الأسطوري وتحليل الطقوس - ضمن ما يشمل من إنجاز معرفي ويريد عليه - ولقد عبرت جهود عديد من الأنثروبولوجيين ولقد في خدمة ذلك لوجهه، وينوره إخراجاته، وتأكيد معدنيته ولذا لا يمكن إهدار هذه الجهود عند تقديم أية محاولة لرسم ملامح نقد ثقافي، أو احتراح منهجيته ولكن لا يمكن التسليم بمجرد مثل الإطار من حد إلى حد وحسب؛ ففي هذا ظلم للأول واحترال للآخر كما أن هذا لمسك من شدة أن يعلق الباب - بغير مبرر علمي - أمام كثير من المعطيات المعرفية التي تنتمي إلى حقول أخرى، ولا يقل دعمها لمتفتح من شأنه لنقد لثقافتنا، من غير أن نحقق بطلانها؛ (دراسات الأنثروبولوجية)

إذ كان علمي سرمد وبناتنه وملازمته يدركون نقد لثقافتنا الذي بعضه قد علم بحكم توسع اتزانه ليشمل كل ما سهم في تشكيل سمويته بدلناه، ويغير في نفس أي حذر - لنقد منهجي وتحليل لطقوس - سافر في سواد من - بحسب طبيعته الأمر الذي لا يشكل إضافة ملحوظة إلى جهود الأنثروبولوجيين والنقاد السابقين، ولا يكشف عن الخصوصية الموجهة أو المصيرة للنقد الثقافي فإن الجهد المقدر المتواصل في دأب الذي قدسه لذكور عبد لله انعدام بقعة على الطرف ثنائي من حيث إنه يثقل إلى اليسار الفكرية والثقافية بمعداه لعام إطلاقاً من إلحاح الهموم الحيوية لبي بداخله فيها ما هو سياسي واقتصادي وإعلامي داخل إطار ربح يشجع بسميته بالإطار الثقافي وإذا جاز لنا أن نقف - سبباً - إلى النتائج بدل أن عمله بصمها في لب نقد الثقافة لا النقد الثقافي على العكس مما حرص هو على التصريح به أو التنبه إليه⁽¹⁶⁾.

بمحاول العدائي في البدء - أن يبدد روحاً كما الأوليه حتى يحرص على التأكيد بأن «العدو الثقافي ليس يكون انعاماً منهجياً لتعدد الأدبي بل به سيحصد انحصاراً جوهرياً عنى المسجر الإخترائي لتعدد الأدبي». وهذه أولى المفاتق للمنهجية التي يسعى لقطع بأهميتها¹⁷.

ورقبة في تجاوز تلك المنهجية لفقدية التي انطلقت - على نحو جوهري - من مفاهيم الأدبية والتعامل مع الأسس المتعلقة بهجاليه نص؛ ثم إلى معالي المؤسسة الثقافية وطبيقتها. وياعد بين الجمال الجوهري المعروف من جهة والمؤثر الفاعل في رعي عموم الناس وجياهم من جهة أخرى رابع يبحث عن منهجية جديدة تعنى بالشعبي الجماهيري، وأسئلة الفعل والسير. ويجوز لأهله - خصوصاً في لاسر الحكمة حلف لخصوص مسرح - سر ط الموسوعة بوجود هذه المنهجية لآخر منه الجديدة ومن ثم تحدت لديهم أسئلة النقد الثقافي المقترحة. وهي:

- 1 - سؤال النسق بدلاً من سؤال النص
 - 2 - سؤال المضمر بدلاً عن سؤال الفاعل
 - 3 - سؤال الاستهلاك الجماهيري بدلاً عن سؤال البعيد المبدع
 - 4 - ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير لفعليه، وهل هي للنص الجسالي المؤسسي. أو لخصوص أخرى لا يعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها، هي المؤثرة فعلاً، وهي المشكلة للأستاذ الثقافية العامة، التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخصها ونصوصها¹⁸؛
- واستكمالاً لصبط المنهج بطرح مفهوم الوظيفة النسقية؛ ليصعبه إلى الوظائف الستة التي طرحتها هاكوبسون في نموذجها لشهير كتب يصعب مفهوم الجملة ثقافية إلى الجملة الجوهية والجملة لأدبية وترتب على ذلك بروز الدلالة النسقية التي تصائب إلى كل من لدلالة نصريحة

ولصمية. وعبر الجملة الثالثة المقترحة « لى هي الجملة الثقافية سين
ل التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي وذلك على مستوى
لنهج والإجراء »¹⁹¹

ويستوجب إيضاح لتصور المقدم طرح مفهوم معادل للمجاز والمجاز
الكلي والثورة الثقافية وازدهارها في المؤلف¹⁹².

ولابد أن ندعوها الأسئلة المطروحة إلى التوقف والمراجعة لقد قدم
العدد في مبرر المهجبة الحديثة التي يشد طرحها مائلاً في رخص هيمنة
الأسئلة المتعلقة بجمالية النص وأدبيته على النقد، قديمه وحديثه، مما قد
إلى اعتراله استعماله. أعفاله لما هو رائج جماهيري مؤثر وهو ما
جعل لنقد نفسه كـ « مهجبة سر ديمه في هج، « ناس » ومن ثم
لم تكن انداء نفسه بالدرجة الأولى على نصي برصه سماهي لرحلة
لنقد لمسد مسد. تاريخه القديم - سر من غير للمهجبة
الجديدة. وحتى - سر هل نظم « عازد - من حاد يد إلخاخ على فكرة
لبدلية المبكر في مسدعه أسية حقد انقدو حتى نحو « نقد و مرجعة
إلى حد كبير إذ المشو فيما معتقد، وفيما عول عليه العدادي من
مصدر في بلوره مفهوم لنقد الثقافي. هو الاهتمام بما من شأنه أن يحقق
كمية الرزيم. لدروسه، واستحصار أطرافها المؤثرين والمثأثرين باعتبارها
طرفاً في كل الأحوال في تحقيق كمال الدلالة المستمدة من هذه الظاهرة

إن الرابط الوحيد الذي يربط مجال النقد الثقافي - لا نقد الثقافة
بالدراسات الأدبية هو إحاذ كليهما النص الأدبي مجال عمل. غير أن
النص في مجال النقد الثقافي لا يعامل - كما يعرم العدادي - « لا
« برصه حامل نسق، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما بسوسل
بالنص لتكشف عبره جبل الثقافة في تقرير أساقها »¹⁹³

وهذا النمط من التعامل مع النص من شأنه أن يجعل هذا النهج

متمنياً إلى ذروة الثقافة والفكر لا الأدب ونقده، ويحصر النقد في كونه مادة يمكن الاعتماد عليها في بيان فاعلية الثقافة، وعلامتها وغلبها ومساها لتاريخي، وإيجازها في لغة من اللغات، وصيغتها من المجتمعات هذا عمل بالغ الأهمية، بالغ القيمة لكنه لا يسمى فيما يعتقد - إلى الدراسات الأدبية التي يراود لها في هذا السبق تحديد لياتها في استمداد النص أقصى عطائه، وتسيح دوائر السياق الداعل في تشكيله، وعظيم الأثر الذي يمكن أن يحققه فضلاً عن مدى غشيه لجوهر لثقافة التي يصدر عنها.

ومحاسة لسه، العهد أو احتلاط الرواية بعد أنغسا مضطرب إلى التعريف الأدبي عن مفهوم من اسمه لعمامي لسهف اسفاني وتصوير تعامله مع النص

لا خلاف بين مع مضطرب - يسمى الذي يظن به لعهدي في لاهتمام بالدراسات الثقافية؛ من ثم منه عقدي - في مضطرب لتمثيل في - لوعتي محمد - به بنظر، عديمة "ساعة" من يفرص أن العلاقات بدالية من مخرج عقبات عره على لاسف الدلالي لنام⁶ - ومن ثم يقدر الدراسات الأدبية والثقافية المشار إليها وعبرها من لدراسات التي عسيت بتوسيع دائرة الاهتمام بسياق لسه وأما في الخطاب

لكه مختلف حتماً إذ كان المقصود أن يترتب على ذلك يعني انقيسه عن لدراسات المعالية والبحث في أدبية الأدب؛ ومن ثم معدولة بسقاطها من الاعتبار، استجابة لإقراء، أي يدلل آخر عكس أن بصاد إليها ويدعم كمالها، لا أن يحل محلها.

في صوء هذا ينبغي رؤية الدراسات الثقافية للنص، وما يترتب على ذلك من كيفية التعامل معه.

إن لتتابع لتحولات اللائقة في اهتمامات دارس الأدب وأسانيده في أوروبا وأمريكا يدرك فوط اشتغالهم بالدراسات الثقافية تلك الدراسات التي ه كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما به نص، ولا إلى لأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص لقد صارت تأخذ نص من حيث ما يتحقق فيه وما يكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستعمله لاكتشاف أعماق معينة من مثل الأنظمة السردية وإشكالات الأيديولوجية وأساس التمثيل، وكل ما يمكن تجديده من نص لكن لنص ليس هو العاية القصوى للدراسات الثقافية، وفقاً غابنها البديهة من لخصه بأنه ليس نصها لا حاسس في أي نموذج كان، بما في ذلك نموذجها التصويهي²⁴.

قد هو من بدال تنبيه في عاصف مع مطلب نص لدل بما في ذلك النص لا ليس في حد نفسه، كما تنحصر في نص أو ذاك، ومدي حدسه لعاصف، موصوفه من لسا غاب أن بند أدبي في تعامله مع بدال تنبيه نص حر مرفوز كدند بقدرة لا يمكن أن تقدمه هذه الدراسات من حدسه وعوى على إيجار غايته أو ادكا، تعامله مع مادته من النصوص الأدبية وطرق تحليلها وفي صو، هذا جات لمصدر الأدبية والنقدية ثلاثة المصادر الثلاثة لتي حدها هو جارت - أول رئيس لمركر برمسجهام للدراسات الثقافية لعاصرة - باعتبارها المصادر النظرية للدراسات الثقافية، يسبقها في ذلك المصادر لتاريخية والعسفية ثم المصادر الاحتشاعية²⁵ لكن كيف يرى العاصي هذه لعلاقتهم؟ وكيف قدم لنا النقد الثقافي؟

يتسمى الفناصي - تقريباً - مشروع فنسبت ليتش الذي طرحه في سياق تركيز اهتمامه بالخطاب في ذاته وتحليله من حيث هو خطاب،

واحد مصطلح النقد الثقافي علماً عليه، وعدم في منهج تحليله إلى استخدام المعطيات النظرية والمعمية في لوسولوجي، و لتاريخ، والسياسة والمؤسسية من دون أن ينحلي عن منهج التحليل الأدبي لنقدي

ويقوم النقد الثقافي عند ليش على ثلاث خصائص هي،

أ - لا يظفر البعد الثقافي محله تحت إطار التصنيف المؤسسي للنص الجمالي، بل يفتح على مجال عريض من الالهامات إلى ما هو غير معسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة

ب - من حيث قد يند أن يند من منهج التحليل يعرف من مثل تأويل محروس . **أمة لخميه لتاريخيه** منه من ناداته من الحرفب الثقافي القهي والتجدي، المؤسسي

ج - ن يدي من النقد يبعد يسوي هـ بركيزه اعيرهي عن منظمة الحفاب و منظمة ذ صبح محروسي، كما هي يدي دارب وديد وفوگو، خاصة في مقولة دويدا أن لا شيء حـ بـ من رهي مقولة يصمها ليش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي لما بعد يسوي، ومعها مديح التشريع لمروسي كما عند بارت، وجعريات فوگو²⁶¹.

فإذا اصيف إلى ذلك ما أكده كلر من أن « النظر النقدي لشقافة الوسائل يعتمد على أحد النص مقروناً في تعاملاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج و أنظمة الاستقبال، وذلك لتكشف عن لتعديبات القائمة فيما بين الحصوص والمجهوز، ولقوة لسي تولى إنجاج لوب تيل في حركة السياق الاجتماعي والباريمي²⁷» بد جلياً أن النقد الثقافي لا ينفط بحج الدراسات النصية ومنهج التحليل اعرفية

السابقة عليه وبن حرص على توسيع الدائرة لتشمل ما يستوعبها ويريد عليها فإذا أردنا تحديد المطلق ودعى احتزال محل قلنا إما هذه رؤية تسعى إلى ترسيم حديد لأفان، السياق الذي ينتمي إليه النص على نحو يجدر تصورات لمادج المعروفة عند حاكبيون أو غيره، لكن عبارة دريد السابقة لا شيء. حارج النص، نفتح أفق الانطلاق أمام هذا السياق إلى ما قد ينتمي معها المحدود أو لأفان المجبورة التي تنتمي إليها تلك المحدود. ويبقى الصابط التقريبي ما مثلاً في مكان استثمار كل معطى حيوي واقعي أو تاريخي ي يبدو مظهر التأثير في إنتاج نص أو تشكيكه، أو تلقيه ورصد تأثيره. ذلك لأن التأثير الذي يمكن أن يكون مسبقاً بالتمهيد به : من مصادره مرجح في مسقطه

وعبر عنه توسيع دائرة السياق من منظور به ذات لتعديله يتم الالتفات في تكبير من غير به حركية معينة في مستوياتها المتعلقة خاصة تلك المصادف التامشه، ما لا يوفق أو الرخصة التي لم يكن به تأثيره. باعتبار حد من قبل حد نقلاً عما يمكن وصفه بانحدار عكسي مسلكاً في ذات لأفان، ذاتها، ذاتها والإعلان.. وغيرها

عبر أن العذامي - مذكوراً بخرصة السبل على السهوى بأمتة وتقديمه وتطوير ثقافتها - يرى حتمية التخلص من الرصيد السالف كنه، بل يرد إليه عن الأمة وأدوارها المرمية، ويوجر سبيل الخلاص في ضرورة التحول في النظر إلى لشهر النموذج الأسوي للنص الأدبي من كونه خطاباً مباشراً إلى كونه خطاباً ثقافياً، ثم إلى كونه حامل سبق²⁸، فإذا تنحصر مفهوم سبق لذي سبق طرجه، وما يشعق به من الوظيفة السبقية ولدلالة السبقية، ثم الجملة الثقافية التي تنبع لها والتعبير بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي²⁹، انصح لنا أن نتحول لمشود ليس

ثمرة الرؤى التأسيسية للنقد الثقافي عند ليشن أو كلير أو غيرها ثم إنه يخرج بالقد الأدبي من دائرة عمله إلى دوائر أخرى قد يطلب منه عبره أن يحمل ما لا طاقة له به وإسعاداً في تجدد كترد لمصطلح الذي تقدمه العدائي عماداً على ليشن وكلير مرده يذهب إلى طرح مقوله «المؤلف المصغر» أو السقي الذي هو «الثقافة» ذاتها، وهو مؤلف فاعل يشكل طرماً في صقع ما نقرأ ونسبح ونستهلك، أما الطرف الثاني فهو المؤلف المجهود وهو كذلك «سائح ثقافي مضبوط بصيغة ثقافة»³¹، ومتقنص ذلك - باحتصار - أن للعابلية الثقافية في تشكيل أي نص سوف تكون أرضاً مشتركة بين كل المبدعين - ولما ن تتصور استنتاج لشي يمكن أن يربط عمل ذلك مع مفهوم الأدبي على مستوى التحليل السدي لأحد وانتي من سبب حتمية العمل على ما هو فردي إلى حد كبير

ولا نكاد نستوعب هذا المفهوم حتى نوسها لعدم من يعرف حر يوشك أن يربط إلى نقطة بدء حتى يقرر - «المقد السدي قريب من مروج النقد لعدم من يراه، وهي أنه يجر حد مبره معه رجوعاً لتأسيسه معي بشفة لأشياء المتصور، التي ستفوق منبج خضاب تتدني بكن تجميعياته وأغاطة وصبعه، ما هو عبر رسمي وغير موسساتي. وما هو كذلك سواء، بسوا، من حيث دور كل مساهم في حساب المستهلك الثقافي الجمعي»³²

يبدو أن لمشكلته تكمن فيما سبق أن نخسه لرمين رمضان بسطوري سي حين رأى أن العدائي يشهد بتطوير مهمته التناقد لأدبي؛ «ليجعل منه مفكراً اجتماعياً» أو مفكراً سياسياً مهسوفاً بقضايا وطبه³³ وعليه إذاً أن يحمل مسؤولية الأخلاقية والسياسية والاجتماعية³³

إن غاية تبيلة لا شك تلك التي يسعى إليها الثقافي، ومهمة جليلة

ذلك التي يريد من القائد اليهودي بها لكنها ليست مهمه القدر الأديبي، أو بالأحرى ليست مهمته وحده، ولا يمكن أن يوبى عن الفكر السياسي والاجتماعي وأخلاقي. ولا نقول انه لا يمكنه ان يعطي دوره انما فقط حامل في العصر الحاضر للحكم بنظام عمل، وخطه محكمة، وعناية بية، وتعامل به. - تردده حلبة معرفية قادراً على متابعة الجديد، ومواصلة الجهد في بطة وحرارة

إن استثمار محور الدراسات الثقافية على نحو إيجابي هو ما يعيد
عنه النظر الموضوعي الهادئ في الزوئ لتأسيية لمطري التند لتعلمي،
ومعشكري مصطلحه من مذهب ثقافه بالآخر. أوسع لندرسات
الثقافية في مركزه ريد ب سمح مع تد ر مود ب ساقه، بل
يقوم به عبه سكب لأ ذلك الدور بعد أن وده من ب علاقه بين
الدراسات أدسه ب صاب سديه موجه مبرجه على نحو ما فعل
حواثن كولر قتال بوى موية. ب سوع ألد صاب لندفيه، من
خلال مقدمه لأكر ساع، يعنى ب مود ثقفه سديه سوع خاص
في العالم خدس كب سعي صعب سديه ركس تكون
الكيات الثقافية مشيده ومظمه من حل الأثر والجماعات، من خلال
عالم متسوع، ومجتمعات متمازجه، وقوة الدولة، ولصاعات إعلاميه،
ولشركات متعددة الجمسيات وهكذا، فإن لدراسات الثقافية من
حيث لمبدأ تنضم الدراسات الأدبيه وتطورها، فاحصة الأدب بوصفه
ممارسة ثقافيه خاصه، ولكن ما سوع النضم هذا؟ يبدو أن ثمة مبدراً
كبيراً من الجدل ها، فهل لدراسات الثقافية مشروع متبع بكتسب
الدراسات الأدبيه، صمس مقانه قوة جديده ونسحراً جديداً، أو هل
الدراسات الثقافية سوف تستهلك أو يستلج الدراسات الأدبيه، ويدمر
الأدب؟ (34)

ومن لطبيعي ألا ينيل لقد احتمال استهلاك الدراسات الثقافية للدراسات الأدبية أو إصلاحها فضلاً عن تغييرها ومن ثم يتعامل مع الدراسات الثقافية وإيجارها باعتبارها مشروعاً مسعاً من شأنه أن يمد للدراسات الأدبية بوهو جديدة وتبصر جديد وعنده سوف يوجه طاقته إلى استثمار مسير تلك الدراسات، ومتابعة تطوراتها المتلاحقة، والإفادة منها في توسيع دائرة الخطاب الفني بحيث لا يقتل عن فعل الخطاب الثقافي في تشكيل البصر، وتبين تجسده الحقيقة الذات المتعددة التي لا يمكن أن تقع عند حدود البدء لعدد، وكذلك تتبع إبحاره التأثيري في المثالي، يجاهاً وسبهاً ما يقيس الدراسات الثقافية بحكومة موضوعية العلم، معينة بالحقيقة لاجدود في سبب عنا سبب منحصر بحكمه علاقات واقعية، وغايات جبرية سياسية

عبد الله حمد بن "السوا" السهي "ك" حمد بن سخط بن عواجة
موصوفه كف مكن لاند لأوس "س" مخراب يدات لثافية
علي نحو من عي حر "ق" شاي "ر" قاضي "ي" حرامات
قابلة للتطبيق في إطار سهي "

إطلاقاً من رؤية إدوارد سعيد حول حتمية «وضع الناقد والص معاً في حالهما المعيين» من حيث وجود بعضين متجاوزين معاً هما ليعبد الجمالي والثقافي، ومن حيث إن الثقافي ظروفي بالضرورة البشرية والحسية، وعما أن لثقافته ظروفي مع ما يمتلكه من إمكان جمالي، فإن أصح ظروفي أيضاً. والناقد بما أنه كاتب بشري فهو ظروفي كذلك»^[35].

واستعما، لمصطلح النقد المادي الذي «يصنع القائد على حد الشفرة»³⁶ بين النظام المؤسسي، الذي يدير فعل القائد، وبين الثقافة التي تتحدى فعل القائد في حيوسها كحدث غير متوقع³⁷، يمكن ظهور العكسة الأساسية أو المطلق لأحاسيس في تحديد ملامح المنهج ذاته في حتمية

وصل بعض بجمع مقومات سياقه، المادية والبشرية والثقافية الواقعية والتاريخية. ومعنى هذا أن لناقد يواجه عملاً شاقاً جداً يتوجب عليه اعجازه بإيمان شديد بضرورته، واحشاد بأدواته. والنراو يربط عناصره

أما ما يتعلق بالمادة وراحتها النظرية فيشكل مرحلة النظر في اللعبة وصيغها المعامل وما ستجد عبر مسارها. وما اكتسبه من إبحارات وظلال واقعية تجعل لها قيمة خاصة في العمل الدائري. هذا فضلاً عن المدلول من أمر دراسة ببيتها الصوتية والتجربة والموسيقية، وعلاقاتها التركيبية، وأن ذلك على تحديد الاسماء في بيته الدلالة الكلية. ثم الوثائق الرابطة بين هذه البنية وكلاهما النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، والمشتروكات التجريبية الثلاثة في مساره

وأما ما يتعلق بالقواميس البصرية فهو يحرض لعدد غمار تيارات وحرد من معقدات بنيوية، معجمية، نفسية، نفسية، ليدفع لا يمكن أن يكون البصر، ويكونه البصري، نفسية، طبيعة تجربته، وموقعه لا حصر من تنظيمي، علاقاته بتوسعه في نفسي إليها، واشتماله بتدكي، غير ذلك من كان سائر جهته بتدكية عند الاقتراء بأحد المداخل النقدية السائدة. وكذلك لشأن في قضية التلقي والاستجابة. وما يتحكم فيه بالنظر إلى قرائن دمجية أو حرجية عارضة أو جوهرية فردية أو جمعية مجردة أو موجهة مفرصة إلخ

فقد انتقلنا إلى عناصر سياق الواقع النظري النقدي كما كمن وضع لناقد في لجنة تموز بسيارات مدفوعة لا يدري خلالها المصدر من الحوزة، وهذا عناصر دخله مما هو واقعي رهي، وما هو أسطوري متجذر في العنصر التاريخي والجهوي. ويسوري ما هو رسمي رأي مع ما هو شعبي جماهيري وريما سومي. ونسري ما عليه ما هو شعوي مبرود لأصده. وأكثر مما يبين عليه لكتاب الثابت ويتداخل ما هو ديني مع ما هو عرفي أو

حرامي، وتلتبس لعادة السائدة بالقانون المنسزم ويبلغ القهر و تسلط ما لا تبعه صيحات الحرية الأبدية. ويعمل المزعيب والمرهيب ما لا يفعله الإخلاص للمعتقد الراسخ.

وهكذا تواصل دائرة التسيار نوالدها على محور نوثك معه أن نسلم بانتفاء جذور تسيار الفاعل في النص. و باطراد نوالده اللاتهامي

لكي هل يمكن أن بوصف ساؤل نقدي على هذا النحو بالصبط منهجي؟

الحقيقة أننا مازلنا غير قادرين على الفراغ من المشكل الأثري لمصطلح ثقافة وثقافي. وإذا كان درينا قد قال: «لا شيء خارج النص» فإن لما أن يقول: «لا شيء خارج سدة» بل ان لو طبت د حل دائرة المنهج. و سحرنا كل منهج النقد الأدبي عند نص د حياً أو خارجياً. سأل هل سنة منهج من سة هـ. أصاح يمكن حراجه من دائرة الثقافة، نقدر؟ من نجد من مجر: يعني لا حية بالاجاب

إن سعة سي لا سر من من بحث في مبط هـ. لمطبع أو دلالة لكلمة هي أنها «أوسع بكثير وأصعب بكثير من أن تكون ذات غناء كبير»³⁷. ذلك أن معناها عند الاشتروبولوجيين «يتسع لكل شيء»³⁸. بل إن مفهوم الثقافة قد يتحول من التقبص إلى لقيص³⁹

من ينظر أمام هذا إلى المحارلات التوفيقية أو التلقيفية لشي بعدد لائق فيها إلى دمج شيء من معطيات الدراسات الاشتروبولوجية على أحر من الدراسات النفسية أو الماركسية ليسحبها هاباً جمالياً، فيوسم عمله في النهاية بأنه ثقافي. أم نلزم نهجاً بعبه كما فعل «سيرر» في تحميل عروجه الطقوسي وتصفي عليه لاسم: أم مجاور هـ. وذات لسطم

مع «ستيني جريبال» بأن «التحليل الثقافي الكامل ينبغي أن يتجاوز النص والقيم والمؤسسات والممارسات الثقافية الأخرى، بمعنى أن يذهب إلى بُعد منها. بعد أن يكون وعي الثقافة بوصفها كلاً معقداً ساعداً على استعادة الإحساس بالموضوع من خلال توجيهه إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية له»¹⁴²⁵، ربما كان هذا أقرب التوصيفات إلى الدقة لكنه يجعل سؤال المنهج أكثر إلحاحاً

ليست محاولة للحروح من الأثره، ولا أريد أن أصفها بأنها إجابة على لسؤل المطروح أن يقول سوف يبقى لعن الفرد حكماً في القصة من حيث كونه بناءً د حصرية تحت أن يكون مدجلاً معه هو المدخل لصحيح. لانس سولوج سر عاده سبده عتده حبال وثقافياً واستكشف عاده الثاقفري. ووصولاً إلى تلك الشاية سوف يتراعى المقومات سبانه على حداثتها لحد المائدة عيسره، عرس عصب باعتبارها ذة لاسيه لوج حوطه سيج سار له به ينش. 20

لكن حتى حل حشعر لدر نسب من سرف بهد لسنحه هو يمكن أن يدر نفسه لدر سدنس سبده سبده سبده دون أن سستين حلفيات لبعده العباسي الذي لا يمكن أن سبده عبه بعال؛ بل وسنشر - فيما سعتقه - كل ما يفتقر بالمصطلح من اشكالات أفضل استشار؟ وه لايد من لارتداد إلى الخلف قبلاً أملاً في تدقيق لرؤية وموضوعيتها

لعد شهد العرن الماضي اهتماماً لاسياً بالثقافة خاصة مع بداية جبر لاسنعماري واطراد استقلال المستعمرات لحتفه وظهور ملامح حيدة لعرة م بعد الكولونياليه وأدراكاً من العول لاسنعماريه لثقافيه لهما الكمية في الثعاده وحسيه إعادة ترتيب الأوراق وإعداد الخطط المناسبة للمرحله الجديدة بذات «الثقافه كفقرة تنذع إلى المقدمة» على نحو ما

لاحظ «يجلستون»⁴¹ ويهود السبب لذلك - فيما يراه - «إلى أن لشذافات القنينة تعجب دوزاً بالغ الطموح على حلبة السياسة الدولية»⁴²، ومن ثم بدأ الاهتمام بالدراسات الثقافية وانشاء المركز المعني بها، بل بدأت برامج المحابرات لأمريكىة والأوروبىة فى لائكا عليها ومويس مظماتها سراً وعلناً ولا يحصى ن اكبر المنظمات لتي سهمت بهذه المهمة بعد سلسلة من المؤتمرات المؤسسة لها وتخذت من الثقافة، بل من الحرية الثقافية اسماً لها - كما تعمل لحسب إدارة المحابرات لأمريكىة، ووفقاً لخططها، ودعم من غوربها»⁴³.

وفي المراحل الأولى من شأنة الدراسات لثقافية، شغل لباحثون - على نحو محدود - امرين من سقافة لفسفة لندوة براقية أو العالمية من ما هو حداثى شغى ما هو حداثى فى عصر ل لعقود التالية لسم من قى دة الخطاب ونظرية وخرج مفاهيم لقوة والهيمنة لنعرفه لتي سقافة معاصرة، بل لانتها لتي ما سمي بالثقافة الكبرى؛ الكسبة، والقفاء وشتافات الصغرى؛ و كانت لثقافة الصغرى لحتفظ بالعرف بالالف من البوت ووجدت مر ذلك التعريف لتي سقافة بوب عن لاسر بونوجين بديس ر ر بها طريقة حياة لشعب معين، يعيش معاً في مكان واحد وهذه الثقافة تظهر في صوره، ومن سقامهم الاجتماعي، ومن عاداتهم وعرفهم، ومن ديم»⁴⁴ فإن الثقافة الكبرى لعدت عسى ل لمدن المنس بالكية أو العمومىة وه تدل على تلك القيم لتي يبغي أن يستلهم منها أي أسلوب من أساليب الحياة أياً كان... وهما تقطعة تلك الثقافات الصغرى - في نظر الثقافة الكبرى لتي سردى تلك الشذافات إلى حد ما - هو أنها تشبه بما هو ليس إلا محض عوارس ر حوادث (مجماعها في لعلسة لندرسية) مثل المكان والميت والجسم والمهمة ولون البشرة وما إلى ذلك»⁴⁵.

وياسم لتمدن لمشود، ونجاوزاً لتلك العوارض، ترى لثقافة الكبرى أن من حقها والتدحج في تلك الثقافات الصغرى باسم العمل من أجل خير تلك الثقافات، وليس باسم العمل من أجل خيرها هي⁴⁶، وكان طبيعياً أن يشأ الصرع المتوقع رغم المظهر البراق لتلك الدعوى؛ ذلك أنه «كل تعاطف تصدير الثقافة إلى لعالم الكولونيالي كلما أُصرمت لهب لخصوصية الثقافية هناك في نوع من ردة الفعل»⁴⁷

ربما جارها افتراض جسس لبيئة مائلاً في محاولة اتحاد الثقافة أروحية لسوء من لإجماع الذي يدعم المشرق بما هو إنساني وجوهري، لكن الحقيقة غير ذلك «له تعد الثقافة الآن تعنى أمانة للأصابع بل تعدت تعني حيلة لشرع»⁴⁸، بله «يجب مثله» هي ما يعني من حله لقد صارت حرمته بصرى من لثقافة «يجري إلى بقية حدة» لسياسة هي أن الثقافة الكبرى «هي» في «ه» كنهه «يتمدد» كنه، صارت الآن في «ه» حقة مع بشدة «صغرى» معنى سوعه «فرضه» والسرعة لأقليميه «ه» حدة نفس «ه» لئله «لأسيه» «ه» لا يدمج في هوئف من صاحب ثقافتنا «ه» يوجد، زرعه ككل حتميات المعينة لباثرة، والقيمة الأسرية، والأصولية الدينية، والتصامن «عرقى»، وحركة العصر الجديد new ageism، وما إلى ذلك - وهي صور اندماجية مجمدة من صور الثقافة الصغرى، صور تصرب حصاراً حول الثقافة، من لدن ومن الخارج، فتتمتع «خروج» وتمع الدخول»⁴⁹.

لقد كانت لثقافة التقليدية تسمح - على نحو تقاني - بطرح ما هو محلي أو خصوصي في إطار الاندماج فيما هو إنساني مشترك من القيم المسيوية، لكن محاولاً لا يعمى، أدرك مفهوم لثقافة صارت معه «ساحة معركة تطرح مختلف القضايا خلالها حية، ويشور لسرع حاداً»⁵⁰ بينها⁵¹.

إن الشفاعة التقليدية تعرض اليوم « لسهام الجيوب لسياسة للهوية وثقافة السور. والرمز الشكيبه المرمطة بعقبة ما بعد الايديولوجيات وما بعد الحداثه ولكن من لبحره بها سواطا مع هؤلاء الأعداء - أيضاً، وفي بعض الأحيان تسبب في خلطها أسباب الهوية في أسوأ صورها - صورها المبني على البارابيا، وادعاء «التفوق على الغير، والمعصب الأعلى هي جرئية من نوع معين، وهي ليست إلا لوجه الآخر لكلية من نوع معين»⁽⁵¹⁾.

ربما لا يشير ادخال مسائل الاقتصاد وقضايا الاجتماع دائرة السياسة فرع أحد أو حتر استهجانها - كما ذهب سجنون - فيما شطبهم فجمعين ولذا مرفوع ، ب سس شذوه هامدس بيد كما لو أنه بجردها من هويتها ذاتها - أي كما لو كان يدمرها .⁽⁵²⁾

إن جيمس بيجس في كتابه يصف كيف كانت تدور في المقامه من الهوية وألصق بالآل في محاولة في أنقى . سياسة وهذا هو الخطر الذي يمس في سبوره سوب سحر وهدر منه فائلاً . يمكن أن يجرى الخندق من سقده - سس في حدها من جيمس فقد يجعله أنه تنكر كل ثقافة غير ثقافتها، وبذلك تشعر بها مدفوعة إلى لقص ، على كل ثقافة حولها، أو إلى إعادة تشكيلها. وقد كان من أخطاء ألاب الهلثية امتراضها أن كل ثقافة غير ثقافة الأمانة هي إب صحلة رام بريرة ربيعي أن تنتهي هذه المراجعة والاتجاه لآخر الذي يمكن أن يؤدي إليه الخلط بين الثقافة والسياسة هو الاتجاه إلى المثال الأعلى لدولة عالمية، لا تكون فيها امر الأمر إلا ثقافة عالمية وحده داب طابع موحد»⁽⁵³⁾.

وفي محاولة لتأكيد امتناع ذلك من متعلق علمي خالص يصعب قتلاً ولست أعتقد هنا أيّاً من المشروعات نحو نظام عالمي: مهدد

لمشروعات هي من وادي الهندسة واينسكار الآلات والآلات ضرورية، وكلما كانت الآلة اكمل كان ذلك افضل، ولكن الثقافة شيء يجب ان يحمى، فأنت لا تستطيع أن تبني شجرة، وإنما تستطيع أن تزرعها، وتنتظرها حتى تصبح في أمانها، وعندما تكبر يجب ألا تشكو، وجدت ثمرة بلوط قد أبيضت شجرة بلوط لا شجرة دردار، والبشر السياسي بعضه تشييد وبعضه نحو، بعضه لائق، والآلات ذاتها ان كانت جيدة فهي جيدة للجميع لاسي على السواء، وبعضه مادم مع ثقافة الأمة ومذهب وهو بهذا الاعتبار مختلف عن البشري السياسي اللازم للأمة الأخرى» (54)

واستلزاماً من موسوعة بعدد لا ندره مما له انعكاس على البيوت في تأكيد سحره من عمال لسياسي في ثقافتنا، وقد يختلف جنتاً بحدود في هذا الحداثة، لكن موسوعة شركة هي ان يحافظ على عادات شركة تسمى من الحلف، ثم يحسن احتلالاً شديداً في العالم، لكن من الشركة في تحفظ على ثقافتنا المشتركة عبر ملوثة بالمؤثرات البانية» (55)

غير أنه من السهل جداً القول - إذا ما استعرت الترميزات وأعطيات بين طرفي مقابله في بنية الثقافة الجديدة - لإنهاء باللائمة ولا نهام تلك الثقافات البعيدة (المتخلفة) التي لا تريد الانهيار، تحت راية الثقافة الكبرى (المتقدمة) التي عدا واصحابها بتطويع بالهولة الرأسمالية، ولا بأس من ترويضها بالكيفية المناسبة.

ورداً كانت الثقافة حسيما يؤكد إدوارد سابير «معرف بأشكال السلوك، وأن محتوياتها مؤلف من هذه لأشكال التي يوجد منها ما لا يحصره العدد» (56)، ويجب علينا أن نعي السر وراء الجهود الكبرى التي يبذلها «صغار لعونة، والعاملون لحسابها من أجل تعبير شكائهم لسلوك

- خاصة سلوك لأجيال الشابة - في المجتمعات الشرقية وإبء لعالم
لثالث وهذا هو ما يعد تطبيقاً أميناً لمفهوم لنقده على النحو الذي
يعدده فريدريك شيلدر باعتبارها «هي لأغلبية المحركة فيما سيطلق عليه
لاحقاً «الهمسة» حيث تغلب الدول البشرية تبعاً لحاجات نوع جديد من
النظام السياسي، فتعيد صياغتهم، وتحولهم إلى أدوات لتلك الأنظمة
طبيعية، ومعقدة، وبهيلة المشاعر، ومحبة للسلام، غير مشاكسة، ولا
مبالية» (57)

وليس بعيداً عن ذلك حديث «فوكو» عن أنماط تشكيل لدات
تلك الأنماط التي استطاعت لثقافة عن طر منها تحويل الشر إلى دوات
موصفة ذلك عبر تعبير لآدم سميث والقصير للاحق^{٩٨}

ولا يجب عن من السائد يعرف أن الدحل نابع عن «كون
لثقافة تعبير عن ناسي، ومن ناسي في ناسي هو تد حل
ناسي له نسة فكرية في الدراسات ناسي رجال طام نوي في هذه
الدراسات ناسي ناسي ناسي في ناسي ناسي ناسي ناسي ناسي
كلاوات برغيات وقيم محددة، هذا ما يسميه التوسير بالاستجابات
(Interpellate) وهو مفهوم يشير إلى ما نفعه الإعلانات ائدعائية -
مثلاً - حيث يعاطبك كإسان دي خصوصية بوضعك مستهلكاً نفعلي
بذوق نوعي متقدم، وعبر رخ هذه الهمسة فيك مره ومره وأخرى نفعي أمام
نفسك وكأنك ذلك لضعف بتلك السمات نفعلي لدراسات لثقافية عن
مدى هيمه لأنماط علميا، وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهه هذ
ابعض لمهيس إلى وجهات أخرى ؟ وما مدى مسؤولة عن هذ الذي
نفعه، وهل ما نرى أنه حبار خاص هو - فعلاً - حبار خاص أم توجه
تجري لقرى لا سيطرة لنا عليها^{٩٩}

وليس أدل على ذلك في مجتمعاتنا - على سبيل التمثيل فقط - د

لا سبيل لنحصر من شيوخ الإحساس بالدونية أمام الأجنبي بين الناس على اختلاف طبقاتهم وحياتهم ومستوياتهم التعليمية حيث أن الواحد منا لا يتردد في شراء منتج المستورد ومجدهاء لمحمي - أن وجد - دون أن يعنى نفسه بالسؤال عن جهة الاستيراد إلا أنه يادرك البائع بأن هناك أكثر من نوع من أنواع المسود للمنتج الواحد

رأى كان من المعروف أن الثقافة تصنع على نحو قائل إد ما انفصلت عن جذورها لمعدة في الدين، ولد فهي تمشك بهده لبدور وهو أدى بها ذلك إلى الخروج عن الموضوع⁵، مهما سر الحرب لمصلحة من قبل، تقوى لأميراليه على الدين الإسلامي، والمعارلات لدنية لمربط بيته وبين مظاه سجنف بعدد في محمده به هفت عن وجهه لإرهاب وصولاً إلى سجنه مزدوجه المصلحة في الغضا على لادن من جهة، والتخلص من محمده الثقافية التي تعوق تقدمه محسفات في عهد ثقافة العولمة الكرومولتات هي جبه أخرى

ويبدو أن صحاح نوى الهمية وثقافة المدن و أخرى بعولة قد فقدوا القدرة على لعبور وبعد الخطط المرجحة بعد ريت والصرع لسياسي بين الثقافة والثقافة بتحول بصورة متزايدة إلى صراع جغرافي سياسي فالتراعام الأشد أهمية بين الثقافة لرفيعة والثقافة الشعبية ليست بين ستر مسكي والمسلسلات التي تعالج الحياة لمرلية، وإنما بين لكتابة العربية وكن ما تتعبر هذه الكتابة لمواجته في غير مكان وما نواجهه في غير مكان هو الثقافة، أما الثقافة بوصفها خطيراً من القومية، والدين، والثرث، ولأثنية، والعاطفة الشعبية، التي تبدو لعين لعرب بعيدة كل البعد عن التهذيب أو العقل، وتصب على أنها مقص حقيقي لهذا العرب⁶.

فإن أخذنا قد هذا كله في اعتباره فما الذي يمكن أن يصيبه إلى صلاح المنهج؟

و ما يمكن أن يصاب إلى ما سبق طرحه لا يعدو المحرص على تأكيد
الجمعة لفردية المشجوة بالوعي الذاتي الموصول جنساً بالوعي الجمعي
ومقومات تشكيله وتطويره. دونما جعل من أن يشف هذا ودان عن
لأيدولوجيا الخاصة. أو مجرد الأسماء. إلى ثقافة قومية بعينها لا معادي
ما يرقدها مما ينتمي إلى الثقافة الإنساني أو الكونية على امتداد أفاقها
وتنوع مقوماتها ثم يطلق إلى ممارسة عمله النقدي في حرية حقيقية
وموضوعية مطلقة

ولعل الحقيقة الجوهرية التي لا جدال في أن لسان الأدبي قد ظهر
بها بأثر الدراسات الثقافية تتمثل في الإيمان بأن هناك دوماً شيئاً ما لا
يستهان به عنه في أثره. وليس بالشيء ويجده مكتوباً مكان هذه
الدراسات. بل إنه في حيز وعرف يسمى بحالات عديدة
تظل غائبة أو مكررة. كما لاحظت لقراء. حيث يسبح التحليل
وعائده

وتبقى بعد ذلك كنه محضاً عند التوصل إلى المعنى المعطى
الثقافي خلال عمله تحليل ذاته. بل إنه في حيز وعرف يسمى بحالات عديدة
تظل غائبة أو مكررة. كما لاحظت لقراء. حيث يسبح التحليل
وعائده

لو أننا قرأنا هذا الوصف وقرأنا في نصي روائي:

«بعد سهرة عائلية جمعت أفراد العائلة الكبيرة. نظر أسامة في
ساعته. ثم نهض مستأداً في لاتصاف. بهت روحه كذلك مبدية
على طليها. وقف في احاطة بسيرة أمام والده مستعماً. في حين كان
زوجته تقبل الوالدة في أدب وود.

تبدلاً لمواقع حيث ذهب أسامة ليسمع عن والده ليس قبله
مراراً. وهي تردد الدعوات ونسبه إلى ضرورة أن ياتوا ميكراً الأسرع
لنقاد. سلمت الروحه على الوالد الذي لم يمس أن يبيها إلى الاهتمام

بعقيدية حرج الروح، وفي إثره حرجت الروجة تحمل الصعيرة، وتمسك بيد خفيها»

ثمة ما قد يحس في استشعار ملامح البيئة الاجتماعية المناسبة، وروح الأسره التي مارلت حمة عبر المجتمعات لشرقية كما يشير إلى أخلاقيات يعيشها تحكم علاقه الأساء بالأساء مهم كبروا والأثر لإيجبي المترتب على ذلك في شتله الجيل الثالث وصحته النفسية في حين يرى ماقد آخر أن لهن مجلى للسلطة بطريقية، وأنه بعد صورة حديثة لعادة وأد الأتشي في لبيئات العربية المتحلفة، الأمر الذي يجعل في رد المبدرة بالانصراف إلى الروح لا إلى لروجه، أو ليهما معاً، وأن العاشقة الكبرى عسسه هو لا عسسه برجه وخرج برجه جاء تالياً لخروج لروح رسماً كما هو — في المجتمع — كما يحصر ثم ينسجعة لأحد منع من لروجه معسماً — يوب في مصفحة المجد، ومادياً في حبسها صعيده القباد خفيها إيج.

وهكذا يمكن رصد بؤنة الدنية لساند موضوعيه أو غير موضوعيه إلى رسم ملامح ثقالية بعينها، ونقي ملامح أخرى: استبعاداً من نص بعينه في حين نجد تجليات رويه أخرى معابره وري صافضة يمكن أن يستمدنا ماقد آخر وكلاهما يعمل تحت مظلة النقد الثقافي ولأن تصور ما يمكن أن يصل إليه شأن الدرس الأدبي في صو، وعيب بلاهاتية لأدى التي يمكن أن يصل إليها السياق الموصوف بأنه سباق ثقافي في لغة من اللغات.

الإحالات

- 1) جابر عصفور في محبة الأدب، مكتبة الأسرة، القاهرة 2003، ص 15
- 2، السابق ص 16
- 3، السابق - نفس الصفحة
- 4، نفسه منهج ص 12 معلماً عن درسه حسن بسائر مدني بهند شعدي في بلد
لأدب عربي عدل فؤاد مدني في بلد الأدبي طاهر، 2001، مجلد 6 ص 181
- 5، السابق - نفس الصفحة
- 6، در صد عمره، صبا حبيب طاهر منهج عدل مدني - عدل فؤاد مدني في بلد
الأدبي، القاهرة 2000، مجلد 2، ص 18
- 7، السابق ص 19
- 8، السابق - نفس الصفحة
- 9، السابق ص 19
- 10، السابق ص 19
- 11، السابق ص 21
- 12، راجع لتفعيل هذه المرحلة ص 22-24
- 13، السابق ص 26
- 14، السابق ص 29
- 15، السابق ص 32
- 16، النقد الثقافي - رؤية جديدة - أعمال المؤتمر الدولي الثاني لبلند الأدبي - القاهرة
2000، مجلد 2، ص 9
- 17، السابق ص 5
- 18، السابق ص 9
- 19، السابق ص 5، دقة فصل الأمر في كتبه سعد شعدي، ص 1، مركز شعدي لدرسي
2000، ص 62 وما بعدها

- 20) راجع الكتاب لمشار إليه من 67 وما بعدها
- 21) أعمال مؤتمر الثاني، مجلد 2، ص 8
- 22) السابق ص 11
- 23) نقد ثقافي ص 14
- 24) السابق ص 17 و بكلام مأخوذ عن R. Johnson في مقابلة What is cultural studies anyway
- 25) studies هي بحوث و دراسات هي طرق، J story يعني 7< What is cultural studies
- 26) The use of literacy 18 - نقلاً عن بعضي في كتابه النقد الثقافي ص 30
- 27) نقد الثقافي، ص 31-32
- 28) السابق ص 22
- 29) أعمال مؤتمر مجلد 2، ص 14
- 30) السابق ص 7
- 31) نقد ثقافي ص 74
- 32) السابق ص 53+
- 33) مجلة حرس الحدود - العدد 14 ص 19
- 34) السابق ص 187
- 35) جردان، كبري، مدخل من سيطرة لادبيات مصطفى بيمري، خوارق بيمري، القاهرة، 2003، ص 65-66
- 36) معالم والنسب والتألف - نقلاً عن الفخامي - ص 51
- 37) السابق - نفس الصفحة
- 38) إيجنتون، فكرة الثقافة، مثاثر ديب، دار الحرائر، ص 74
- 39) السابق - نفس الصفحة
- 40) راجع السابق ص 86-87
- 41) دراسة في البنا عز الدين - أعمال مؤتمر الثاني - مجلد 2 -، ص 141
- 42) إيجنتون، فكرة الثقافة ص 126
- 43) السابق ص 127

- 43، راجع، «حرب الباردة الثقافية - قرأتهم ستور مولدو، ت طلعت الشاب، مشروع الكومي للترجمة، ص 101 وما بعدها
- 44، البوث ملاحظات حول تعريف الثقافة، ترجمة وتعليق شكري عباد، مكتبة الأسرة 2001 ص 171
- 45، إيجنتون، حروب الثقافة، أهدال المؤخر الثاني، مجلد 2، ص 50-51
- 46، سابق ص 51
- 47، إيجنتون فكرة ثقافة، ص 167
- 48، إيجنتون - بحث المؤخر الثاني، ص 49
- 49، سابق ص 52
- 50، مقدمة إدو رد سعيد لكتابه «ثقافة والإمبريالية»، ص 9
- 51، إيجنتون مجلد عدد 1 ص 7
- 52، إيجنتون فكرة ثقافة ص 73
- 53، البوث ملاحظات حول حروب الثقافة ص 167
- 54، سابق ص 167
- 55، سابق ص 70
- 56، تلالا عن فكرة الثقافة، ص 76، «مراجعة في فضاءات المصاحف»
- 57، سابق ص 37
- 58، راجع معصين ديت في ذات معصين معصية في نظريات الخطاب ص 18
- 59، نقاشي النقد الثقافي، ص 11-19
- 60، سابق، ص 143
- 61، سابق، ص 169

[1]

للدوريات الجادة أثر عظيم في الحياة الثقافية، فهي تعد المشتقيين بر د وجر متزوج، وقد تكون أهم من الكتب أحياناً؛ لأن للكتاب ظروفه التي تصل على تأخر وصوله إلى يد القارئ. وهو من ذلك يعمل وجهة نظر واحدة، في حين يتعدد كتابو الأبحاث والمقالات في المجلة؛ فتتعدد وجهات النظر، وتتحرك الهمم الخافضة أو الصاعدة

وتشيد بينكم بغيره سمع... من عمود ساطع يندب تشجيد بعض مظاهر، من حلال الأيدي الأدبية وأدال سكر ساطع في حده الوحيد، فإنه يسير عن أصله ساطع في حله إله في حبه يه ساطع لا ساطع بما تحلقه بل تظلل سهم سمع بالتفسير حتى تصل مسجدة دوس من أدلة على ذلك

1 - أن مجده ساطع ساطع في السعد من تظلل لإصدار بعضي الوحيد للنادي، بل نبعثها دوريات مختلفة في اتجاهاتها وحجمها ظهرت حذر نصف سوية ثم أصبحت فصلية وحات نوادر وعبر ولر ري بسماها المميرة وهذه الإصدارات الدورية - ماهيك عن الكتب - تقصر عنها بعض وزارات الثقافة في أقطار عربية.

2 ان النادي أصبح حريصاً أن تصل مطبوعاته إلى مساهلكيها من القراء، في حين سمع في بعض الصحف والمجلات الشهيرة عن صدور لعدد (كذا) من مجلة نادي (كذا) ولا ينص لذلك وجوداً

3 - لنادي يحرص على أن يكون سعر مطبوعاته معقولاً حتى يحق لها

لسببورد: إذ من المصوء أن الذين يأيدهم لنقود لا يقرأون، والذين يخبون النراء تعصّر مواردهم عن تحقيق رغبتهم الثقافية وتصل إلى اليمن بعض الكتب من مطبوعات الأندية الأخرى فيعرف عن شرائها كثيراً؛ بسبب ارتفاع سعرها في ظلهم.

4 - عدد صفحات العدد الواحد من **علاسات** - وأختها **جذور** - نحو خمسمائة في المتوسط، وهذا يعني إفساح المجال لأقلّاء كثيرة تكتب فيها

وإد تركنا مجال المعرفة، وجننا إلى نظرة شاملة على الأعداد لنرى أطلعا عليها (33-49) ستجد مظاهر مشجعة لمجملها في الأثني

أولاً: عدلت عن الدراسات من نتي تشوي بعض نوحدين

ثانياً: كتبها من جميع الأنظمة العربية تقريباً

ثالثاً: بها نخبة فيها عديد ريت، شتافد أغلب لأبحاثها الشقابيه، سيبديه، رشدهج، برودي، محمد، لاسيوسيه، لسان، والتلقي، والفد الجديد، والسيوية، والهيوية التكوينية - إلح

رابعاً: فيها تطبيقات على كل لون لشعر، وفن الشعر واسرد، والعلوم المختلفة التي تشارك في دراسة الظاهرة الأدبية.

لكن ذلك لا يعني وجود ظواهر مقلقة غير طيبة، فامل أن تحتمى من المجنة شيئاً فشيئاً ونجملها في الأثني:

أولاً: لموص الذي يلف بعض الأبحاث. بعضه قد يستج من جده لموضوع المشاؤل، أو جده الطريفة، أو لأنه مرجه غير مهضوم وبعضه عن رغبة متعمدة في الإيهام حتى لو كان عن لبحثري المعاطف على عمود لشعر القديم. وهذه الرعية غير بريئة من العرور والتعالم على لقراء¹

ثالثاً بعض الملاحظات لا جديد فيه البتة، وربما نشره صاحبه من قبل في مكان آخر دون إشارة

ثالثاً تطوير السطور بالأعلام والمصنفات بالألفبائية اللاتينية وهذا قد يمتنع عند ذكرها أولى مرة، أو أن تكون جديدة على القارئ أما أن تكون من موروثات فنون وصف فنون فلا من ذلك ما يكتب أمام لكلانيك والرومانسية والرمزية والواقعية، ودو موسير، وباجيمون، وميسرس وبروب، وبارت وأشد من ذلك أن يفتتح فصيح صوصير ويكويسور وبارط، وأعتقد أن مهمة (التحرير) تحرير ذلك بإقامته على الوجه الصحيح.

وأخيراً عند هذا المستوى من المطالبات والمطالبات به رمي منه الأسلوب بذكر المؤلف ولا يذكر الناشر ومكانه ولا عام النشر، أو أن تترك لطبع لا يسميه المحقق الكتب بل به من الطبعات المروقة، مسألة نهضة في وضع شيء من تضمين في ذكر فيه كل المعنويات لورقة من ذكر الفصحى بعد ذلك عند هذا آخر من مرجع بالترتيب ليعرف من يعرفه لا يعرفه نظريته لا في ونوفر لصفحات؟

خاصاً بعض الأبحاث طويلة يجاور الصفحات الخمسين، بل إن بعضها كتاب قائم بنفسه، قد ينشر على حلقات⁽²⁾

سادساً نجد جداً لألفاظ وعبارات وأورد في شعر قديم وليس من مؤيدي هذا الحذب لأن المحذوب في كل الأحوال ليس بداية، بل قد يكون من ألفاظ النحمر أو ألفاظ الفلسفة، أو التصوف.

وهناك ظاهرة (معايدة) إن صح تعبيرنا، متفشية في أن يتخصص بقدر في شاعر معين، كأن يتخصص مدير لفظية في شعر حسن عرب⁽³⁾ ولا يصير في ذلك إلا أن تكون المقالة قد نشرت في مجلة غيرها

[2]

على كثرة لكتب المعصمه لتاريخ الأدب العربي في حقبة رسميه
سياسية⁴، أو في أقاليم معينة، لا نجد دراسات تفحص الأسس المنهجية
التي تقوم عليها هذه الكتب، أو آليات التحليل، باستثناء دراستي
أولاهد حسين الوده في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج⁵، عانج فيها
هم مشكلات تاريخ الأدب في بعده كتب هي تاريخ أدب اللغة العربية
لجرجي زيدان، وتاريخ أدب العربية لمصطفى صادق الرافعي، وتاريخ
الأدب العربي لأحمد حسن الزيات، وفي الأدب الجاهلي لطف حسين

أما لدراسة لكسة دلاليه عبدالوفد نفس ومن شكاليات
المنهج في تاريخ أدب عربي شعر عباسي مودود⁶، رسالت ثلاثة
كتب هي

1 - تاريخ لشعر العربي حتى آخر القرن الثامن، لجمال محمد الهبيسي
، 1950.

2 - تاريخ الأدب العربي - لعبد العباسي الأول شو في صيف 1972
(ط 2).

3 - المحاولات لشعر العربي في القرن الثاني الهجري، لمحمد مصطفى
هدارة 1963.

فأما كتاب حسين الواد فلم يقع بين أيدينا وأما بحث إلهام المفتي
فمن سبق معها في أسس النقد عامة ومن كتب وجهها قد تدخلها في
كثير من لأحيان على أن لاحظنا أنها مستعمل الهبيسي مساً رقيقاً
يعكس ما صنعت مع زميله.

بدأت المفتي بان النموذج الذي تناوله بعاني قصوراً منهجياً في
لتأسيس النظري وفي استخدام التحليل ولتحليل، ومن ثم ما يوصل إليه

من أحكام ويدل ذلك ما أكدت الخاتمة التي تاريخ جديد للأدب العربي يفتتح على المجر اللساني والسعدي المعاصر. وأشارت إلى دراسة حسن لواد. ثم أصبحت في "ن التاريخ للأدب عائد إلى البحث عن صيغة (علمية، تحاكي منهج لعنود الطبيعية. ونجلى ذلك عند سابت بون وتين ورونبيير لكن حتمية لعلوم لطبيعية انكسرت لأن الظاهرة لادبية مراوعة فانتهى المعرفة من عموم المعنى والاجتماع والتاريخ وكل هذه دراسات خارجية للأدب تفسره خارج الصيغة المعنوية للمعنى ولما كان هذا العلم منتسباً بالرمز يحكم تسميته. لت الهيمنة للتاريخ. مصادر أدب تابعاً للتاريخ الذي عُد موضوعاً، لأنه فروض تصديق وتكذيب.

ثم رتب - نمرسين نظريتهم التي تفسر لادبية على أنها موضوع أصيل لا تابع ثانوي، كما أنها تتجاوز التاريخ محدود. أما الأعلام العربية لم ينظر روموند لا يفسح عن ر سجد بتاريخ أو أسس يقدم طرق حقير سميت ألف و مبي تتصلب على سرعة أسرار العلمية على تأويلاتهم وتحييلاتهم فلا يجد

ثم ذكر ب سجد - بون بعينه بالسكينة، كما هي الجمع بين بون الأصداد أما ألقاظ التطور، والرمز، والعصر. مستعيرت خارج لبيبة المهجنية لأصداها فاصبح معناه معجمياً خالصاً وعصت الباحثة في تحليل عيسات من الكتابين لثاني والثالث مبيبة لصعب والتهافت في التعليل وإصدار الأحكام: لصعب الأسس المهجنية

[3]

لكن إنسان. مهما يكن حفظه من العلم والثقافة تحيرات اكتسبها من مجتمعه الصغير في أسرته الصغيرة وأسرته الممتدة، ثم من مجتمعه الكبير في الشوارع والمقوس وأماكن اكتساب الثقافة وهذه تحيرات

يشارك فيها المثقف، وغير المثقف، ويزيد المثقف على غيره باكتساب تحيرات ثقافية من خلال تفاعله مع قراءاته ومعايشاته مع امرائه وهذه لغز ما يكون مصدرها الكبير القديمة والكتابات الحديثة. ولكل منها تحيرتها: من حيث انها تحمل نظرات وأيديولوجية كاتبها وتحيزات زمن الكتابة. ولأحظ أما قلنا، «من خلال تفاعله مع...» حتى لا يظن أنه مجرد لوحة بعبارة يكتب فيها دون رد فعل انه يحمل ما سماه شيخ عبد الله لعدد من (السق المصغر) وهذا السق يتنصص صورة (الأنا) في تحولاتها المختلفة. في مقابل صورة (الأخر) في تحولات عرقية أو قومية أو مذهبية أو دنيوية أو حسية الع

وهي حتى يظهر حور لا يشبهه كسمند بحدبات طليعة، لا تحدثها بحدبات يكون صورة (أخر) عفيف. ولأحظ من تاريخ السياسي (أدبي) يحمل تيل شاميه سحاً غير مجموعة أفكار وديون ومن غير صحيحه. حيث شاك كساة لمصالح السق كإن الإسلام دينها ولعنه لعدو يذهب من سق، بحدبات ما يفسد حركت هدامة، مذهبية أو سياسية أو اجتماعية. رغم أنها بخوض قيما يخوض فيه لكنها يرى نفسها بالقاء (القيصة) عليه وحده وإذا كان (الذات) أن تصعب (العدو المبحر) فيها، منها لا تسمح للأحرار (يفجر) مثلث بحصه الراهر و بأيادي على المديبة التي يعيشان فيها جميعاً، لأن ذلك (شعوبية حقيقة)

ومأتي إلى اثنين من مؤرخي الأدب العربي هما محمد مصطفى هدارة رحمه الله وشوقي صيف. لرى كيف يؤثر السق المصغر، في ارتائهما وتعبلاتهما لظواهر عبر الأدبية وتحولاتها في أدب لقديم فرغم تصريحهما أن تقسيم الأدب بحسب المصو السياسية لا يستقيم مع طينائع الأمور⁷، تجددهما يحملان لتاريخ وما يحور فيه من حرك

سياسي واجتماعي الأصل. ويكون الأدب بمثابة التابع للتاريخ. وهذا لما ريج بعداء تركيبه وبناؤه. وتعد كلمات البيا - حقائق لا حكايا - دليلاً للمفسر، وتحاكم الأفكار الواردة في الأدب - وخاصة لشعر - إلى (حقائق التاريخ وبموضوعه). فإن لم تنطق (الحقائق) بما يراد لها أن تعطق به، يتم إنكارها، وبعد الإنتاج الأدبي «أصدق أساء» من لكتبه» التاريخيه والمهم أن المؤرخ الأدبي يراعى في المواقع بينهما، ويكون (النسق المضمر) المحكم القابل.

ونقول، قبل عرض صور من تأثير النسق المضمر عند هذين العلمين، في ملاحظات ما لا تتعدّ تشعشع من عدمهما. فبعضها كل ما في الأمر أن طريقتهما في البحث بغير سبي لا يرضيهما ولا في تلامههما، وما أكثرهما.

[4]

الشعرية والريضة والمجون ثلاث صوره - بمرقعه عند مورخي أدب القديم، لاسيما الأدب العباسي، وتفرجه من أدب في عصر الأموي، وهذه المهرجات تؤول في النهاية إلى (الأخر) غير العربي وعندها يحول المؤرخ الأدبي إلى قاصر من قصاه محاكم التشعشع. مهمته البحث عن الهراطقة والسحرة والمشعوذين. وسراع اعترافهم بكل وسيلة ممكنة. فإذ لم يجد دليلاً كمن عليه أن يؤوك لأقواله (بشمسها) ويحاكم لبيات فالأخر من بدلقوه وبالمعلل وسيداً من كتاب هذاه «التجذبات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري».

في مقدمة الكتاب أحد هذاه في تقييد الدراسات التي لها علاقة بموضوعه وذكر منها كتاب محمد جابر عبدالعال «حركات الشيعة المتطرفين وأثرها في الحياة الأدبية لدى لمرق بيان لعصر العباسي

لأثر»⁸¹، وقال عنه - بحق - «إنني أرى في هذه الدراسة علماً شديداً في تقصي الأثر الشيعة في شعر القرن الثاني عشر»⁸² وهذه الدراسة تسبب إلى الشيعة كل شخص خرج بأعماله وأقواله من رتبة الإسلام طيباً، ويكفي أن تغلب كتب العرق والمغالاب، أو يغلب عن حصه به، أنه سكي لكونه؛ ومربها أو ولد بها، ليدخل في قائمة لشعوب والأصل منطقاً وعقلاً أن تنزع صفه الشيخ والسكن عن أعلن حروجه عن تعاليم الإسلام لكن المطلق العنسي غائب مالمكونة - في رأي الكاتب - فجميع فيها معتقدات لسكان الأصليين من ماثوية وبرر دثنية، وورثت لغيرة ولهوها، وظهرت فيها لفرق العدائية التي تكفر بالقيامه وبأنه ولد، ومن ثم يرى فيها سار لادحة ليعلم من فهو. بدس لآحاد»⁸³.

والعجب أن بعد هذه فكرة يستحق بعد مقدسه فهو يعرب من هذه العمل في كسر من هو مع - كما -⁸⁴ مما يعني لربقة عبد هدار: رحب، ستر أسها م سكي معي سياً حداً بعد تكون عشاق سدة من سحر ساعة من شهر لاسلا كالثبة مثلاً. وقد تكون يتقدم من العرب عن العرب - يكون محفرا - لاسلا، كما أفر - أن لانتهاء بالرمدة وخاصة بين الشعر - كان يستخدم كبساح من الخلف - لنقص - عن حصومهم الساسين. كما كان يستخدم لشعرا، بدامع لخصومة لأدبية أحياناً»⁸⁵. ومع ذلك نجد عند هذه الأحكام الأدبية (131)

- في (ص 205) يرى أن الأثر الفارسي كان قوياً في مد سبار لمحون بالقوة والحياة، مصبها إلى ذلك أثر العلاء فيه. اعتماداً على تأكيد () فلهورن، بوجود صلة بين المجاز والمتطرفين

في (ص 245-246) يذكر أن مطيع بن إياس كان لا يبالى بالدين وفرائضه، ويظهر بازتكاب المحرمات والفواحش، ويحث الناس على

ذلك غير أن هُذَارَهُ يَجْعَلُ انْتِخَارَهُ هُنْدَ بِأَنِهَا تَصَوَّرُ سُرْعَةَ لَتَوِيرِ ارْ
الرَّيْدَةِ الْفَكْرِيَّةِ وَهِيَ أَوَّلَى دَرَجَاتِهَا!!

ومن المثير حقاً أن ملاحفة لمرادفة منذ أيام المهدي، عام 166 هـ
كانت مركزة على اشخاص ذوي اشخاص، في حين أن الماحود والمُتْرُوك
يسلكون سلوكاً شعرياً وجماعياً واحداً وقد أشاد هذره بصيغ المهدي،
وذكر (ص 70) أن أبه الهادي تبع خط أبيه رغم أنه كان صاحب شراب
ومجوناً! وطبعاً لا شيء على الحليقة

يقول انهم يشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبو دلامة وأبو
الغضائفة وابن المقفع وأبو نواس - عرفت - بهذه التهمة، تری شعراً،
تدل أظهاره، معارفه على سحره، يوثقون بحسن في حين لا يصيب
المجاهدين في هذا على أنها كنهية لشبهه في سنوات القرن
العشرين ونسبه لأحد من شعراء سحره بعد نعيم الجديد
لولايات شديدة لأمر كنه، بهتت سبع حليقة سطر في محاكم
التفتيش فيهم

1 - في (ص 119) يذكر أنها دلامة معتمد خند، لفتح فيلصور
بالمهدي يهاجم الصوم في صراحة تامة ويتهكم بالصلاة ولا تعجب
لأنه لم يُفعل، لكن لك أن تعجب من قول المؤلف (ص 243-244)،
من أن هذا لا يوقى إلى مرتبة الزندقة، فقد هجأ أب مسمم
الحراساني!!

2 - في (ص 253) يعجب من الأشعار المسوبة إلى صالح بن عبد القدوس
التي وصفتها أكثرها أمثال وحكم وأدب، لا تتفق إطلاقاً مع ما تنم
به من الرديئة¹⁴¹ لكن هذا لا يكفي لعدم إيداع الشعر بعد ذكر
لمرضى يبين مالهما صالح «يُشْتَقُّ مِنْهَا سور مذهب واعصاه»
وهما كافيان للإطاحة بكل حكم للشاعر وإدخاله وأمثاله لمجرد

الشعر، ويشردد الفاصي برهة قصيره حائراً كيف يوفق بين شعر صالح المستقيم وزندقته، الى أن يستجيب له وجه الحق في «أن يكون هذا النوع من الشعر مستقراً يحقق وراءه زندقته وسوء معتقده بل يرى بالغ صالح في اقامه هذا الستار، حتى لسجد به جنس لوعظ في مسجد البصرة (ص 254) « لك الله يا صالح! فلا أشعرك لساير ولا جلوسك للوعظ بهرؤك يا زنديق.

3 - أبو العتاهية الغيب أشعاره في الزهد والوعظ، وله شعر في العزل والهجاء والمجون وقد انتهسه بعض معاصريه وبعض المحدثين بالكذب في زهد كما خُسر على الزندقه ثم أطلق لب رأيه قاصباً لا سي يقول عزلقماً (ص 254) «الحقيقة أن زندقته لم يكن العتاهية كانت شيئاً وإنما معروفاً في عصره» لأن لاسمبسي يذكر أن حمويه صاحب «بواب السوء» في «الزهد» يفرح من ذلك وتعد حجةً

ويلاحظ أنه بعده لم يجد فيه من يدفع عنه اتهامه كسليم أحمد بريق، عبد الله بن عمر بن الخطاب، ولا بكر بن عبد بن رباحهم فيحتد هذه لصعب حجة براس، ويقول - ومنه بعض الحق - «وكان كل الشعر، الربادقة الملحدين كانوا يصعدون عن رهاب الخلفاء، وكان هذه الرحاب نستطيع أن تدخل في قلوب الواردين عليها فتكشف الزندق وتظهر لوزع فترد هذا ومقبل ذلك (ص 266) «وتقول: إن رهاب الخلفاء، كاتب يقبل بعض الموصوفين بتلك الصفات، ولم يكن بها حجة إلى قلوب الورديين عليها، إذ هي عارفة بظواهره اليدوية للعبان مؤلاً وسفوكاً، مهد بدهر بثقل الشعائر الدينية ويستعصي الخليفة معه من حصور صلاة الجماعة، وهذا يدعو إلى عصبان جبار السموات، بأهيك عن السموك الشائن لأكثر اللاتدين يرحابهم، ومع ذلك لم يحدث لهذا ما يعكر

صعوبهم، فراحبهم لا تبعده إلا لاسباب سياسية سواء عرفها أو جهلها

وبعد أكن حلقاً - بني العباس ورعين حقاً؟ إن لأخبار لورة عنهم
نورد لهم صوراً مختلفة، فهد بامروز بأرهاب العس لأدنى تهمة، ويجرلون
للشعراء، لمدح الأخطيأ والجوائر ويعيرون في تصويره مجاس
الشرب ولعناء، ولكل واحد منهم ألف حارة (هد عند لتعقيص إلى
لشد)، روي عنه الاستماع إلى الوعظ ولتأثر به إلى حد الهك، ودرج
لدموع ويعصم لقول إنهم جميعاً كمو تعديف من لثرف إلى حد أن
أكثرهم مات شياً، هذا مع استشاء أبي جعفر المصور الذي مات عن 65
سنة¹⁵¹. فإلى القارئ هذه القائمة مستخرجة من تاريخ السعودي.

- مات المهدي عن 43 سنة (319/3).
- مات الهادي عن 26 سنة (330/3).
- مات الرشيد إلى 44 سنة (360/4).
- مات المأمون عن 49 سنة (404/4).
- مات المتصم عن 46 سنة (464/4).
- مات الواثق عن 34 سنة (654/4).
- مات المنتصر عن 25 سنة (1294/4).
- مات المعتز بعد خلعه بسة أيام عن 24 سنة (1664/4).
- مات المعتد عن 25 سنة (1984/4).
- مات المكتفي عن 31 سنة (2754/4).

ولم تلج الذين قتلوا مع أنهم قتلوا صفاراً أيضاً

بحس لهرب في أديبنا مخرج يان الحصار العربية الإسلامية

بناية لا عصرية، فقد شارك في صنعها أحاس كثيره. وأن التوسع الثقافي والأدبي مصدر حر له لكن التشكيك في دور غيرا مهم حتى لا نشوه بقاء أدبا المتجلي في مخربات عمرو بن كلثوم ومقائض لثلاثي الأخطل وحرير والغزدق والقاضي يرى أن لابس المقفع دوراً خطيراً في تنمية شعور الموالي من الفرس باحتيازهم عن العرب، وإن نقله لمرات لمارسي ليس جديداً للثقافة العربية (١) بل للتعاثر بهذه الثقافة على لعرب (ص 399-400).

ولعرب - كعبرهم - لهم مثالب كما لهم مناقب، وترك أحد الموضوعات على بعضاً من نسو، لكن قدره كغيره يرى أن (الشعوب من جد: يولفون من سبب العرب ص 1٩4)، كما يرى عبيدة ممد من نسو من الكيمبي والأمر من سبب هذا فلهذه لعلم من كتب في فضل لعرب فبما أن التراث منه فالبسالة مسألة حرية للكتابة في كل الموضوع في كثير

ويباع قدره في النسخ عن الشعوب من أن سد با حبيبة السعائن وسبيوية: شعوبية (ص 416)

وإذا حدثنا تاريخ أوروبا لوسيط أن بعض الكرادلة في محاكم التفتيش دافوا من بعض لكأنس التي حرقوا بها صحابهم فإن في الكتاب لذي بيد أيديا شيناً يشبه ذلك جاء في (ص 475)، كان موضوع الغفر من أكثر الموضوعات جدلاً عند لعنها. (١) لعلم وجود نص قاطع بالتحريم، والمعلوم أن الجدال - ولم يكن كثيراً - في كان دائرة حول (عله محرمها) أي الإسكاز أم غير ذلك؟ أما لتحريره فقطعي في هو معصوم من الدين بالضرورة ورد تحارزها - جدلاً - قوله بعدم وجود نص قاطع على التحريم، بما الموسوع لقوله بعد صعحتين فقط (ص 477)، وإن

علاء لشبعة ومتطرفيهم قد نُكرزوا ما هي الخمر من تحريم فأباحوا شربها ؟ لماذا يعيب على هؤلاء شرب ما يؤكد جليته ؟

[5]

ليست محكمة التفتيش عند العلامة شوقي حبيب بأقل هولاء هي عبد هكرو، بن إيه تشفوق عليها، لطول التاريخ لدي يتداوله سره يتحدث عن الرذقة بأنها « شتم كل من ستظهر نحوه من محل المحوس، واتسعت أكثر من ذلك فشملت كل لحد بالدهن الحبيب وكل مجاهرة بالعق ولاه »¹² ولا نرى حاجة إلى إعادة كلامها، وكفى ن سطر في الأحكام.

يقول في (ص ١٠١) « قتل كبريون من رؤس لرباره بعد العصر، يقتلهم ابن القمع الذي نزل بعد الحرس ر صالح بن عبد القوس، وكان يصور عاترة يحيى بن هبنا وسفوف يقتل حبيب على الحرس بهداد بك بن عباس معه وصهم يشار كل من يصور به صبر معبودة قومه المحوس ويفصلها على الطهي، كما يعطش إبليس على الإنسان »

هذه أحكام حارمه غير قابلة للنقص حتى مع وجود (استثناء) في المصادر التي رجع إليها تبطل الجزم. فهو يأتي في هيئ محصن لا في المنفع، ويتأمل في الروايات المختلفة عن سبب تعذيبه وقبده وبشيت سبباً لكنه يؤكد ردة المفسول جاء في (ص ١٥٩) « رغال بن منصور إبي أمر بقتله لما ثبت عده من رذقته وكيد الإساءة ويبدو أن لتعليل الأول لنفسه هو الصحيح، لما صعب في صيغة الأمان على المنصور تصعباً مشبه به كرامته ووطنها بالأقدم وليس معنى استظهارنا أن يكون الأمان السبب الحقيقي في قتل ابن القمع أننا تنفي عنه الرذقة، فقد شهد بها كثيرون من معاصريه ومن جازوا بعده » ولا تعليق له ما دام ليس

أصدرت أحكام القتل عادليين مشيخي من أحكامهم معزجة بؤكة ذلك
بعبارة لتي والحصر كانه حصر الجلسات . وما لا ريب فيه أن حياء
بي العباس لم يكونوا يقتلون على الردة إلا بعد ثبوتها على صاحبها
ثبوتاً لا يرقى اليه شك. (ص 83) . وهذه مبالغة لم يكن هؤلاء الخلفاء
أنفسهم يرضونها

وفي موضع آخر (ص 382) يتحدث عن أسباب كثرة شعراء المجون
والمر كثره معرفة، فيجعل أول الأسباب أن أكثر الشعراء من العرب
«وكان كثير منهم يظهر الإسلام ويطن الزندقة والإلحاد» .

وفي نفس الأثناء يصفهم مرة ثانية ببعض الجاهليين
لم يصبه ذي ربة بقيادة أصحابه شبهة. وفي مرة ثانية عما يبعيد
فيه أن يخطر بباله كماله يشاء . والبهليل تصرف جد . لم يأخذ
لقاصي سوانح الأدب في هذه الحالة كماله . لأنه يظن الخلفاء
«بمؤادته يفسر» . انهم : كان ناسد يفسر . في المذهب مرتكباً
للمحارم . منصف بالمعروف . جاهلاً بالملك . كان بعد هذه . ويعرف
به . فيستجاني عنه لظلم محله . أهـ . . . قد يكون منه لهو وسيل
للمجون . أم أن يكون فاسد الدين محلاً بالمعروف . للخيرين الأولين وما
يشبههما ، فمبالغة في الحكم . إذا كان يذهب بذلك إلى المبالغة شأنه في
دعائمه الأخرى (ص 296) .

وهذه الأسباب المحففة لا وجود لها عند آخرين يميلون عن رضا
لحقبة كبتار من يرد مثلاً . يشار بثر بترجمات ابن المقفع . حدثت
تشويشاً في فكره . ثم تحول رديماً ببعض لذين الحبيب . حتى إذا تحجب
لثورة العباسية تحول شعوبياً ببعض العرب والعروية (ص 207) .

وهذه الفقرة حوت عجائب منها .

أ - تأثر بشار بن برمجات ابن تميم، مع أنها لم تظهر إلا بعد نجاح الثورة العباسية، وفي عهد المتصور تحديداً فكيف تم ذلك؟

ب - ليس شرطاً أن كل رديق يعص لدين الحبيب

ج - تحول إلى الشعبية وبعض العرب بعد نجاح الثورة العباسية فلم لا يكون ذلك قبل نجاحها ؟

د - أن بشاراً الذي عاش بين (93-167هـ) ظل مدة 44 سنة مجاهراً بالزندقة ولشعوبه في عهده ثلاثة خلفاء (132-167هـ، ولم يحدث له أدى لأ يوم مقتله؛ هذا إذا استثنينا خوفه من هجاء أبي الشمقم وحضاد عجره

فاد طيب ما مد يني من هب) قال ب س خمس سياسي ما يلي «اصحح عند من العلم من مهدي قنفة نهجود معقوب بن داود وزهري بقوله

بني أهبية هبّر طال سوسك» إن الخطيئة بمحبوب بن داود ضاعت حلائلكم يا قوم فالتمسوا حليفة الله بين الرقّ والحدود»¹⁸

وما س لسد في موبل لحامي عن يسار من فوق رجا وصعت هذه الأبيات وتسبّت إليه حتى نهلكه.

ومن أعجب الأحكام عن بشار قوله (ص 234) «ورى له بو لفرج صمبة رثى بها حمسه من أصدقائه بقطر أسى وحرراً ولا تشك في أنهم جميعاً قُتلوا على الزندقة» (١١) إذ برأ فيها حزناً أشد المجرع ملتاعاً شد الالتعاج (١) «لوا عجباً للمسيب وللتعليل!!

كذلك يدين قاصدا الشاعر صالح بن عبيد القدوس، الذي ظهر عقيدته بعد قيام الدولة العباسية في مسجد البصرة، إلى أن حاكمه الرشيد بنفسه، فحاول التبرؤ من كل ما نسب إليه، لكنه أفضحه (١)

هيبته

والشيوخ لا يتركه أخلاقه حتى يولّى في ثرى ومصر (١)

فأمر بصرب عقه، وصنّب علي الجسر (394)

أما أبو العباس فهو مع لقلما، الذين شككوا في رده، وبعد أن قلب الاحتمالات بوصول إلى أنه هانوي من خط جديد، يجرح بين المانوية والإسلام، إلا إذا كان قد مرّ عن مانوية الخالصة بأدعائه وحدانية ربه (241-242) ع. فأبو العباسية في رأيه واحد من اثنين؛

٢ - إما مزج بين تعاليد المانوية والإسلام، وماداً بصير الإسلام إن شابهت المانوية بعض تعاليمه؛

ب - إما مروي حلقه يدعي كذب حبه ربه

ولا حياة ليشاعر مع الخلق حتى يحد من حين به في نفسه قدماً

ورد كـ صـ وـ العاشرة محمد بن وكلاهما لم يحاه بالمعاصي

أو يحجب بدين منها مذهب أمير المؤمنين بكل مذهب وند عسى به
مواضع الذي ظن مفر، من لورر، ككتاب، منحد بسببه وحدهم
ونال جوائزهم، حتى لصق بالخليفة الأمين، ولم يقتل على لردقة فما قول
محاكم التفتيش في إلهاده؟ القول هي، والأعداد جاهرة، والسود إلى
دعائل لسوس لطيفة حاصر طلالاد أبي مواضع 226-227، وإلهاد
عابر، لا إلهاد عقيدة كالأخاد بشار (١) أما أبو موسى فلم يكن يعتنق
لردقة، إنما كان يعتقد المجور (١) فصاح بالدين الخفيف كأنه يرى فيه
عائقاً عن حمرة ومجوسه وإثمه وهو من هذه الناحية مضطرب أشد
الاضطراب، سارة يعلن ذهريته وأنه لا يؤمن ببعث ولا شعور وبارة يعلن
أنه مؤمن عاصي. ولا تطبيق!

[6]

ونرى شوقي ضيف أشد عنفاً وجساسة من هذارة فلور عدا القهقري
لى العصر لأمرى لرأيا نص المطلقاب عده لا تنمبر، فهو يقن عن
إساعيل بن يسار قوله.

واسألني إن جهلت عنا وعنكم كيف كنا في سالف الأحقاب
إذ نرسي بناتنا، وتتمسرون سفاهاً بناتكم في التراب

ويعلق بقوله ه هذه برعة شعوبية واضحة، فإساعيل لا يحاول أن
يعبر بالعرب بعداً بن حاله من شعوبه فون العرب - يرجع بن التاريخ
لقدح في عهده وهو من ما كان عهده لعرب من غلظ
وحفرة إذ كانوا يكدون بها لهم^{١٩١}.

بعد للعرب أو شعوباً على عهد من الآخر فلا يحل له ذلك،
وإن أطلق من موت بونه أبدأ. لكن عهده من هو عهد بدفع عن
لظالم لى وعنه حكاه عنى روس بن سيب ريسوعه نظر إلى
قوله ه وبن النصوص لتاريخية بنى حد عهد عنى بنى امية بنى
قتلوا الحسين وزيه بن عبيد بن مذهب الزيدية لأنهما حلفا الإهم
وطلبا بالخلقة أما بعد ذلك فكان الأمويون يعاملون الهاشميين معاملة
هنة^{٢٠١}.

(النصوص التاريخية) التي يحتكم إليها تقول إن سيدا الحسين بن
علي رضي الله عنه حين حضره جيش بالآلاف طلب منهم أن يسمحوا
له بالعودة إلى الحجاز، فرفضوا لأن الأمر يقتله والتمثيل به قد صبر
(النصوص التاريخية) تقول إن سيدا علي بن أبي طالب - كرم الله
وجهه - ظل يسمة على سائر المساجد سن عاماً، فتنشأ أجيال في حد
الجوامع، وتخصب أن هذا الملوك القبيح من شعائر الدين أفهدا من

وهي فكرة فارسية أصلاً، ولدت في أثناء ثورة المحتار التي كانت في أساسها ثورة موال⁽²³⁾.

وأما شوقي صيف فقد كان أطف في تعبيره حين زعم في أكثر من موضع وكتاب أنها فكرة شيعية يدت بالكيسانية، ثم لجدها عبد الله في كل عصر⁽²⁴⁾.

ويؤسف أن نقول بل هي فكرة أو عقيدة إسلامية تشمل المسلمين جميعاً ولم يسكرها دور دليل مقنع غير دلة قيمة هم ابن خلدون، ورشيد رضا، وأحمد أمين، ورئيس محاكم قنطر السابق ابن محمود وسورة هتا أسماء المحدثين والعلماء من السنة فقط، الذين أثبتوا أحاديث المهدي في كتبهم.

1 - أخرج عبد الله بن عبد الصمد في كتابه في مناقب الأئمة، الجزء الثاني، ص 217، تحقيق جليل الرحمن الأعرجي، قال الشيخ في صحيحه لا يشهد 3 في بعض أحاديثه إن رجاله رجال الصحيح.

2 - أخرج ابن ماجه في صحيحه في كتابه (274هـ)، 22-24 أحاديث 4082-4088 بتحقيق محمد فوزي عبد الباقي مطبعة عيسى الحلبي بالقاهرة، والحديث 4084 بسنده صحيح رجاله ثقات. وقال الحاكم فيه: صحيح على شرط الشيخين البخاري ومسلم.

3 - أخرج أبو داود (275هـ) في صحيحه (التحقيق محمد مهدي لبيد) عبد الحميد، دار إحياء السنة بالقاهرة، 4 106-109 (كتاب المهدي) أرقام 4279-4290.

4 - أخرج الترمذي (279هـ) في الجامع الصحيح المسمى بالسنة (ترجمه إبراهيم عطوة عوض مطبعة مصطفى الحلبي بالقاهرة)، الجزء

313-318 باب ما جاء في المهدي وصحح كثيراً من الروايات الواردة فيه

13 - محمد صديق حسن القسوي (ت 1307هـ) في كتاب «الإداعة» كان وما يكون بين يدي الساعة « مطبوعه المدني بالقاهرة ص 112-113 145-146 ذكر فيها كثيرة جداً وبيع حد لتو مر كما ذكر عن الصحابة والتابعين ومن بعدهم ما بعيد مجموعة لعلم القلمي.

14 - محمد بن جعفر الكتاني (ت 1345هـ) في نظم المتناثر من الحديث المتواتر (المطبعة الورقية بناس 1328هـ) في الحديث رقم 298 ذكر حارس خرج مهدي ثم مطبوع بن طلس روى عنه عشرين من الصحابة ومخبرها **روى كلام ابن خلدون كما فعل القسوي**

15 - المبرك كسوري (ت 1345هـ) من عصره «أخرى» تحقيق عبد الرحمن محمد عثمان 'نكتة السنيحة' (لقد سب بالقول) 1345 بكم ما جاء في لترغذي

16 - تسيح محمد خضر حسن (ت 1377هـ) نشر بحث من مجلة لشمس الإسلام - دمشق في المجلد 6، لعدد 35، 36 (1370هـ) ورد بحكم على مكري أحاديث المهدي. إذ أورد عتراء ابن حنبل - روى إنكاره - بسلامة قلعة فليبية من القيد وعقب دمشق ثبت حديث واحد من هذه الأحاديث وسبق من البعد كفي في لعدم بما يصح من ظهور رجل في آخر الزمان ثم بين أن الصحابة الذين روى من طرقهم أحاديث المهدي يلقوا 27 صحابياً.

17 - أحمد بن الصديق الحضاري (ت 1380هـ) وصح كتاباً للرد على ترهات ابن خلدون حول الموضوع، وسماه «إبراز الوهم المكتون في كلام ابن خلدون، مطبعة الترقى بدمشق 1347هـ)

18 - ناصر الدين الألباني (ت 1422هـ) نشر في مجده التمسد الإسلامي ج 27، 28، ص 642 بحثاً في باب « من الغراء » ولهم » وقال فيه إن في خروج المهدي أحاديث كثيرة صحيحة، فمن كبير منها أنه «أسيد صحيحة (أورد قسماً منها) وهاجم رشيد رضا وغيره الذين لم ينتبهوا ما ورد في المهدي حديثاً حديثاً، ولا يوسعوا في طلب ما لكل حديث منها من الأسيد ولو فعلوا لوجدوا ما يقود به الحجة في الأمور الغيبية التي زعم البعض أنها لا تشب إلا بحديث متواتر، وختم الألباني أن عقيدة خروج المهدي ثابتة متواترة عنه صلى الله عليه وآله وسلم، يجب الإيمان بها، لأنها في أمور الغيب والإيمان بالغيب من صفات المتقين

19 - لقى الشيخ عبد الحس - حمد الله - عدس حاضرة بھوان وعنده كان السيد الأرمي حين استنصره بشرف في محلة الجامعة الإسلامية بمدينة المو بعد ما كان من السيد الأولى، لشهر ذي القعدة 1388هـ جنوب خمس عشر: مطاب قال في كتابها « فلا عبرة بقول من قلنا ما ليس له به علم فقال إن لأحاديث في المهدي لا تصح نسبتها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، لأنها من وضع الشيعة ».

20 - وعقب الشيخ عبدالعزير بن باز على المحاضرة نفسها في دلي، بأن أمر المهدي معلوم والأحاديث فيه متواترة، وقد رأيت أهل العلم أثبتوا أشياء كثيرة بأقل من ذلك وأن جمهور أهل لعلم متفقون على ثبوت أمر المهدي وأنه حق، وأنه سيخرج في آخر الزمان.

ولولا أن محلة على صامد محصصة للأدب، لجئت بما يريد على ذلك

[2-7]

يذكر شوقي صيف «أن اللعويين يفرزون من الاستشهاده بأشعار
المكيين من مثل عمر بن أبي ربيعة وعبد الله بن قيس الرقيات، فقد كبر
لا يوثقونهم ولا يعدونهم فصحاء» لهذا الاحتلاط بالأعاجم الذي صار
إليه»³⁵

وربما أن المعاجم وكتب النحو لا تزيد هذا الزعم إذ لو نظرنا في
أكبر المعاجم القديمة، (أي لسان العرب لابن منظور، الذي هو عم خمسة
معاجم قبله) لوجدنا شواهد للمدكرين في أربعة من الكتب التي درجت
فيها، ولنبينه لوصول إلى نسخة صحيح يدرى بالعودة إلى كتاب
ياسين الأيوبي «معجم شعر في لسان العرب»³⁶، وسرعان ما
يكتتب إسحاق بن عمارة وروقه «فهارس لسان العرب»

وهذا ما كتب النحو فيكتب خطره، فلو أنه في كتاب
سبويه، وهو كتاب النحو، هو في كتاب العهد من هؤلاء، وهو شاعر في
نحو 180 هـ، نجد في الكتاب ثمانية عشر شاعراً من بني ربيعة،
وأربعة شواهد لعبد الله بن قيس الرقيات، وشاهد في ربيعة
الأخوص وتصنيف.

أما الزعم بأن الاحتلاط بالأعاجم هو الذي أبعد شعرهم عن
احتجاج قوم وقع فيه معظم من كتب عن الاحتجاج بالشعر في لدرج
اللعوي القديم، اعتماداً على سوء فهم لعبارة وردت في لمرح لمسيوطي
ات 1091 هـ، وجرانة الأدب لبيعداي (ات 1091 هـ) وكان من لأفضل
محسن مقولات هديس العلمين³⁶، من خلال نظره في كتب النحو
والبلغة. ولنا عودة إلى هذا الموضوع في بحث آخر.

قول، لو كان الاحتلاط سبباً في لرفض، لما وجدنا للأعشى الكبير

ولا لعدي بن زيد لعبادي ولا للديعة لديباتي شأها في كتب الحو
ونحيل القارئ إلى نهاس كتاب سبويه ليرى شواهدهم هناك.

[3-7]

وذكر هدار (ص 539) أن الخليل بن أحمد نظر في شعر الجاهلي
بمستخلص أوزانه فعرف منها خمسة عشر وزناً ثم جاء أبو الحسن الأحفش
فاستدرك على الخليل وزناً آخر، استخدمه الجاهليون نادراً، ولكنه مع ذلك
وجد في أشعارهم.

ويقول أن استدراك الأحفش بحرّاً ثلثاً عن ما ذكر الخليل أسطورة
لم تثبت بحجب. ^١ في كتابه. فلما أحسن كتاب في العروض
ولقائيه خرج ثلاث برصاء على يدي ثلاثة من محققين ولا أثر لهذه
الأسطورة فيه كان هريرة ^٢ من سكرها بحر ^٣ د افتتح
جدلاً أنه قد عني برأش أمية كذا في أوله حسب العربية
الرونية. كان شعبي ^٤ عن في كتب ثلاثة ^٥ ثلاثة تلايد، من
عندهم برصاء ليس عنه ^٦ لكن الغريب أنه لا نجد في كتب العروض
والفرائدي في يعرفون لربيع وشامس والسابع ذكره لهد
لاستدرك ^٧ وأمّا كتاب أبي يعلى والنسوي وابن جني وأبشقي حتى
حارم لقرطبي (ت 684هـ) في ^٨ منهاج ليلعاء وسرح لأدباء ^٩ هادراً
لا بد أن هذه لأسطورة ظهرت بعد ذلك، وله بأه لها ^{١٠} المحقق / المؤرخ

الإحالات

- [illegible]

(1)

عندما تقترب من شخصية عادية لتعرف عليها، من الضروري أن تهين أنفسنا لهذا الاقتراب بتجميع قدر كاف من المعلومات التي تجعل من هذا الاقتراب أمراً مفيداً ومجدياً، لكن

عند تقترب من إنسان يفارق المألوف ويعرج على (العادي) من الشهية لا تكفي مثالي هذه المعلومات السريعة المعالجة، مما يحتاج إلى نوع من الإعداد النفسي، نفسى سر محمد هدهود سبب الانسحاب إلى منطقة الاسترخاء، من شهية يجب تصديق من لحن بكل طاقته في إدراك ما وراء الواقع، أو ما فوق الواقع

كان هذا كله في نوعي شخص حسنة مثاليه محبب محفوظ، أسطورة مصر من نفس مصر، هو حضور مدب بديري، تأثيراته إلى العالم العربي والعالم الإنساني

لقد تحققت أسطورة محفوظ من عمره الإبداعي الذي كان يستغرق عمره الرسمي، ذلك أن الأساطير لا تقاس بمساحتها الرسمية، وإنما تقاس بمساحتها التأثيرية، ويقدر اتساع هذه المساحة ترداد قامتها شموخاً بوازي شعوخ الآثار الباقية.

ومن طبيعة الأسطورة أن تبدأ تجلياتها في دائرة رسمية بعينها، لكنها تسلب على الرص المحدود، لتفرض وجودها في الزمان العريض، وخلال هذه السعول تنص بصاها وبكائن في الأسس وللوحق الإنشائية إلى أن تاتي لحظة السقوط الموازية للحظة الاكسكال، حيث سسحيل إلى كائن يعيش في الذاكرة الإنسانية ويحايلها في كل مراحلها الحصارية

لكن على مستوى الأسطورة الشخصية يكون لرمز طوع هذه الشخصية، يفقد لها عناصر الحيوية، ويعتج أمامها مواد التجربة وخبرة ويسمح لها بالاستمرار في مرحلة شبابها لا تعود إليها أو لقل إن الرمز يتوقف بها في مرحلة الصبح، ويعمل على تعميقه رُسياً ويوسع مداها أفقياً، ومن ثمّ تصير إلى حالة متصلة من التحول للانتحاء والمعامرة المحسوسة التي لا تعرف الكون، وإنما تعيد التاميم المساعد مع الحفاظ على الحكمة والنقاء.

وهكذا نجيب محفوظ يعيش رمز لشباب المقتنع الذي يلتحم به صرد دون أن يحول ظره بعيداً عن أفق الأتي بكل احتمالاته المتوقعة أو غير متوقعة ويرغب عند محفوظ بعبء، لا يدعى في رمز اشبابه أنه في عصره يعيش في شبع مرحلة سكره، لكنه سيحرقه ويكره ويهره من أن يحرقه المرحلة التالية كدعوة بفتح التأثير في تشكيل نسبة محفوظ بكل خصوصيته في طغوىه والحصري العريس في إطار مساقته وكأن يؤمن مع محفوظ بد حرج عن قابوس وجوده فهو يحرق حركة صرد، بلأمد به ريدور، بده حري، أو لقل إن حركة أصبحت حركة جديدة لا يسبب بها ريدور، بلأمد لأنها حاصلة لمركبة محفوظ الذهبية والفضية، فماسبه هو مستقبله، ومستقبله هو ماضيه بكل شعورهما المداخل.

إن هذه المسيرة الممتدة رمزياً وإبداعياً - بطبيعتها الجدلية بين الماضي والحاضر والأتي. قد أكتبت نجيب محفوظ قدرة غير محدودة على العطاء وعظمة هذه القدرة في أنها لا تتنظر مردوداً لمعطائها، صحيح أن المردود قد يكون شيئاً من دوافع الاستمرار في العطاء، لكن ذلك لا يكون إلا مع الشخص المألوفة التي تمر عليها الحياة، وتمر هي على حياة مروراً مألوفاً يشابه مرورها على لشخص العادي، لكن يتغير الموقف غامساً مع تشخص الأسطورة التي تطول بقايتها عن العضاء.

حيث تدرس الأسطورة باعتبارها بين لباس دون أن تظهر جلاء ولا شكورا.

لقد اتاحت الخصوصية والتعريف لمحمود مكانيّة الرؤية الشاملة العميقة التي تعيش واقعها المباشر، ثم ترصد لحولاته الداخلية والخارجية، لطريقته والكيفية. دون أن يعوقها هذه المعاشة الحميمية عن معاشه ابراق الإنساني في عبادته العليا والدنيا. وفي لحولاته السياسية والاجتماعية والثقافية، محفوظ مصري وطني، وعربي قومي، وإنساني كوني، على صعيد وهمه الذاتي، وعلى صعيد وعيه الإبداعي

(2)

إن ندعه لا يظن: أن تحييت محفوظها وأحد بها عن امرئ نح لتحتل الذاكرة لحياته، بحبيب محفوظ، ومن محفوظ في تحييتنا لمحتفين بكر أسطورة مصر، بحضره المباشر في حياته الواقعية، ويصعد إلى قوس سجل كبير من محفوظ ما هو محفوظها، وتشعير بحضره من سجل محض من كتاب مفرح يستل أحاديث الأسطورة أحياء، ويسجل ما يدور عنها وحولها أحياء أخرى أو لقليل من كل واحد من الأنصار قد تحول إلى ذاكرة محفوظيه بسجل ما تراء، ولحفظ ما سمعه، وتصيب إلى هذه انطباعاتها لذاتي في قدر كبير من الدقة ولأمانة، ومن ثم فقد تراكم عن محفوظ سجل شعاعي حامل يقر لأسطورة من الواقع، ويحيطها بكم رائد من لوثائق لشعاعيه وليكنائبة التي تتساق مع كثرة الصحاب ولرود، وأظن أن هذه الصفحات سوف تستمد من هذه الوثائق معظم معارفها عن أسطورة تحييت محفوظ الحياتية والإبداعية.

تقول الوثائق إن تحييت محفوظ ولد سنة 1911، وكان هذا المولد

بشارة مرحلة التحول في الواقع المصري. فقد أصبحت ساحة الوعي الأكاديمي قبلة بسموت قفيله، حيث انشئت جامعة مؤد لأزل (القاهرة)، سنة 1908، وهو عام وفاة الرعية مصطفى كامل الذي ظل صوته مديراً في اسبوع المصريين بعد وفاته وكانت أصوب شوفي وحافظ برسماعيل صبري وسواهم من المبدعين قلاً سما الوطن وكان سعد رغلول بقود حركة لوعي إلى ذروتها في سنة 1919، وكانت المرحلة إرهاباً بالحق الذي سوف يسبح فيه محفوظ، يد صوب رواية (زيب) لهيكل سنة 1914

لعد صاحب مولد محفوظ مجموعته التحولات المصرية والعالمية بدأ من الحرب العالمية الأولى سنة 1914-1918، والحرب العالمية الثانية بعد ذلك سنة 1939-1945، التحولات المصرية بعد كتب منذاً المرحلة التصوير في الخمسينيات، ريتها في سورة 1919، وقد ساعها محفوظ في مظاهراته هو مقتل من سنة 1949، كما تقدمي على حادية، وقد سجنها برغم محبة في ثلاث برائد من تقرير - نصر لشوق - لكرية

وتتأهت الأحداث العربية والمصرية، فكانت نكية فلسطين سنة 1948، ثم ثورة يوليو سنة 1952، ثم سابع الفضة وحرب سنة 1956، ثم لوحدة مع سوريا وساء البد العالمي، ثم نكية سنة 1967، وانتصار سنة 1976، ثم توقيع حرب أكتوبر من الانفتاح الاقتصادي الذي حدث انقلاباً حدرياً في لجمع المصري بكل طوائفه، ثم مقتل السادات، وحرب الخليج الأولى والثانية، ثم تكسار الاتحاد السوفيتي وهزيمة لغوة الأمريكية على العالم.

وحلال هذه التحولات المصرية والعربية والعالمية، جاءت تحولات محفوظ الإبداعية التي بدأت فاعليتها من أعماق لوقع المصري متحمة به على نحو مباشر، لقد كانت بدايه إطلالته على الواقع المصري من شرفة

يسته في حي جديد، ثم انضمت بأداة الإطلال واقتربت كثير من مواقع مع بداية ارتباطه (بالمنهج) سنة 1943 ثم دخول هذه البداية إلى شكل الحدود ابتدء - من سنة 1949، وكانت أحداثها تعبر يوم الجمعة من كل أسبوع في (كازينو الأوبرا)، وقد أصبحت المقاهي وكرهه أساسية في مسيرة محفوظ الخطابية، وهي مقاهي متعددة وهربية من المواقع المصري في كافة مستقراته الاجتماعية فيمضي عراقي - لفيشواي - قصر لبليل - كازينو حبيبة حلي - ريش - ركس - سنكس - لاهاس - جروبي - علي بابا - رفاق لندن - الفردوس - لوبا بارك - بترو - قهوة أحمد عبدالمجيد.

ومن كان يسعون لاسفورة في سبي مدمها عن سائجها،
وهكذا كان مقوله محفوظ اثار به كبره ليله لعمه به الحكيمه،
وهيها نظريه في ندره ندره كان سيج القصص
البوليسيه حفظه، حله بجهه عمه في ندره ونحوه سم يصح سمه على
المحفوظه بوجهه مولد كان حله بجهه بطفولي سرجا من ابيوه
المستقبله اني كان سراج شخص في سرجه لأمره في محله
محول الم حقيقه ابداعيه مترافله لأكثر من سبعين عاماً.

لا شك أن هذا الاسم الذي وضعه لطفل على مخطوطه، كان سماً مشحوناً بعد أسطوري - 'بصاً' - ربما لم يده الطفل، إذ حمل الطفل اسم أشهر طبيب ولادة (محبب محفوظ) وأصبح منه كاملاً (محبب محفوظ عبد العزيز أحمد نباشا) لكن الذي شاع هو الاسم المركب (محبب محفوظ) بطريقة لغزبية. ذلك أن (محبب) من العجاجة وهي العنقاوة ولتفرده في النوع وهي تحببه (محموظة) برعايته له أولاً، ورعايته المجتمع ثانياً، ومصدق ذلك أن محاولة الاعتناء عليه بكل طابعها الوحشي الإجرامي

ولكني تكتمل للأسطورة مكوناتها الجوهرية. كان السحاب بكليته الأدب - قسم الفلسفة سنة 1930، حيث طرح فيها سنة 1934، وقد صاغ القسم محفوظاً صياغة عقلية ونفسية من طراز خاص، هذه الصياغة التي شكلت رؤيته للعالم بكل عمقها وشمولها، وبكل توجهاتها هي البحث عن الجوهر الذي لا يحجب لأغراض ولها ماضٍ، صحيح أن لعرض ولها ماضٍ قد يكونان مقلوبين. حياً عند محفوظ لكنها مقلوبان شذعة الجوهر الأصل بوصفه المادة الأولية للوجود.

وفي مرحلة مبكرة من العصر أحدثت العصرية الأسطورية لـ محفوظ تمارس تجديدها في الكتابة، حتى أنه ترجمه كتاب مصر القديمة، لجيس بيكر عن لاجيس. هو ذات من مرحلة السابرة. قد سره سلامة موسى بوصفه دعا من التشجيع لهذه المرحلة مبكرة. التي بدت أولى خطواتها في كتابة تاريخها الإبداعي المتبر

لكن التحلي لتقدي هذا الأساطير، كان في كتابه؟ هذا، الذي بدأه سنة 1930 وعمره تسعة عشر عاماً. وأصبح عند ذلك حتى سنة 1952 حيث تده من هذا السرد من بعده، بعض مقالاً، وقد تداولت مرحله لـ مقال مع مرحله (القصة)، حيث كانت بدايتها سنة 1932، ثم تداولت المرحلتان من زمن (الزمن) التي كانت بوكيرها سنة 1939

(3)

ومن سمات الأسطورة الإبداعية أن تتوازي مسيرتها الحياتية ومسيرتها الثقافية، فقد الصغر دفع والد محفوظ بأبيه إلى رحاب معرفه الأولية في (الكتاب) لتكون مبادئه الأولى في (القرآن)، وكانت قراءة لقرآن وحفظه من مهنتائه لاستقبال الثقافة العربية من مبادئه المركزية

التي كان يردد إقباله عليها في شهر رمضان. فقرأ كتب السيرة والتراجم، وقرأ الشعر الجاهلي ثم أقبل على أبي نواس ويشارب برود والبحري والمتنبي وأبي العلاء، ثم أقبل على التصوف وقرأ ابن عربي والسيروزي والسري، ومن طبيعة التذاعي أن يقوده لتصوف إلى الفلسفة التي أصبحت ركيزة معرفية حرة ومعرفة أكاديمية منهجية بعد لمعاينه بضم لفظة

لقد كانت قراءة الفلسفة ودراساتها نوعاً من الإضاءة المبهرة وأكسبته طبيعة منهجية في مسلكه الخاص والعام، وكان هذا كنهه ذا أثر بالغ في مسيرته الأداعية، لأن المبدع الحق في حادثة مناسبة للثقافة الشعبية ومن هنا بدأه فلسفه لأجها - من صبح من ناحية، وتظم الفكر من ناحية ثانية، ويوسع نرد الرؤيا من ناحية ثالثة

ومعه محمد نجيب، الذي تسمى كان زكريا شروع نجيب محفوظ أثر من حيث صور العرفي - نظام الخبي، حرص على القيم والعرف، ساعد على - من - من لشمول والانتاج، كسبه كما من من نوعي بدمي من ملاحظ مفردات العالم في صيرورها للعقد، وسيرونها القامضة

ولا يمكن الادعاء بأن لفظة بوصفها علماً ظلت حاضرة ومسيطره عند محفوظ في مسيرته الثقافية، لكن المؤكد انحسارها بوصفها علماً بعد أن شككت المهج والرؤية، وحفدت أطر الوعي، كما لاحظ في ملامح الشك المهجي لديكارت، وكما لاحظ في مصاص أعماله الإبدعية، وفي كسبة رسم الشخصيات بمساحها المتباينة، وتحديد مصائر المرئية وغير المرئية

وهذه الدجيرة الثقافية الكشيفية تم غدها من منابع معاصرة، حيث أقبل محفوظ على قراءة طه حسين والعقاد والمارسي والحكيم وسلامة

موسى، ولقد أصابت قرنته أبعاداً جديدة في التكوين الشعري والتكوين لشخصي، فقد اكتسب من طه حسين الاحتكاك إلى لعقل الناقد، ولنظر إلى الثقافة العربية بوصفها ضرورة حتمية لصيغ الوعي المعرفي على وجه العموم، كما أعاد من العقد ندراً كبيراً من تفرده واعتداده بنفسه، وقدم الحكيم له محاذيه الروائية التي شددت بناء حبله بأكمله فقد قرأ (عودة الروح) وهو في لسه المهاتبة بالجامعة، ثم أبعثها (أيوميات) نائب في لأرباب) وبكفل سلامة موسى بتبنيته نهجته فكرية واجتماعية تقدمية

ومن الواضح أن هذه الفترة المبكرة لمحموظ قد رسخت عنده تقيماً بالدور التصويري العقلي الذي أداء هؤلاء الرواد الأنداد، وهو دور يجب أن يأخذ حقه من تقدير، لأنه من حيث أن الاستشعار منه أو تشويحه من... فهو محفوظ كمن من... السبع ميمود ساكر التي نصب فيها لسان طه حسين والعقاد، ورجع... شعاع إلى تشدده من ناحية: علاقه على... جهة عهد من... صوغه من ناحية أخرى

وزما كانت هذه التغيرات الثقافية لترتد وانعكاساً... ثمعظف أهدم ما سخره الأحياء الجديدة من... ولانه موضع بحرسه الجديد، ويرفض أي نوع من نوع... عهد... وقد سر... تحفظه... لا يكاد يستوعب هذا الإبداع الجديد، وكأنه يرجع القصور في عده تقبل هذا الإبداع لضعفه لا لمحدودية ما في هذا الإبداع، وهو نوع مما كان يسميه البلاغيون القدامى (عس التعليل)

وعظمة ثقافة محفوظ أنها حصيت معها بالانفتاح على لثقافة العربية في مستوياتها وأشكالها المختلفة، وقد بدأت مرحلة لتحصيب ميمكر، حيث يقول محفوظ إنه في سنة 1930 تقس كثنياً أحميماً هو (المعرفة الجديد)، وكان أشبه بذرذ للمعارف، وكان به شعوراً، لأنه يحيط بكافة الأنشطة الإنسانية التي كانت تلج عليه بالأسئلة، وقد دفعه هذا الكتاب من حال اللامعركة إلى حال المعرفة، وقد دفعه هذا الكتاب إلى

قراءه سواء من كتب نقد لشعرية ولعربية، والعجيب ان يقول محفوظ
بشيء كلما قرأت كتاباً شعر ان الجهل يطاردني فأعجب عليه بالاستزادة
من القراءة ويحاطة في مجال لقراءة الإبداعية، فقد مر (البيكيت)،
وأحب (ديسبريسكي) و(بروس) و(كامكا) و(الكسبر) و(يوجين
اوبيل) و(هاينريش) و(توماس مان) و(حافظ الشيرازي)، كما قرأ
(جويس وتشيكوف وهمنجواي وفوكتير).

واللائق أن هذه الخبرة الثقافية النظرية قد تم تحصيلها بالخبرة
لثقافة العملية التي امتاحها محفوظ من مجموع الوظائف التي تولاه،
فقد كانت طمعه من قراءة الأوقاف بمثابة مصدر معرفة أدبي واجتماعي
على صعيد واحد، ومن ثم فقد سبب له بعض لومتي، بكل
محتوياته من عبث أعرف بالثقافة بولقائه بكل محاوراته من
المصادج بسيرة نفسه، بل قد قد تمسك بمجموعة لوظائف
اللاحقة، فقد عمل مديراً خرفانة وحيداً، مديراً مكتب رئيس
لمجلس إدارتها، ثم رئيساً لجمعية السينما ثم مستشاراً لوزير الثقافة
لشؤون السينما، حتى أجبيل للمعاش سنة 1971

لقد أمده كل صنف وطبقي بمجموع المكونات البشرية التي تعامل
معها أو لتقني بها، كما أمده بكثير من الأحداث والحكايا، وكشف له
كثيراً من أبعاد الواقع المحيط به، أي أنها يمكن أن تعبر هذه الوظائف
ناعدة أطل منها وبني محفوظ على عالمه المباشر خاصة إذا ادرك أنه
كان بعيداً عن العمل السياسي والحزبي، وربما كان استمارة الحزبي الوحيد
هو حزب الوفد قبل الثورة

(4)

من عطف الحياة ومكونات الثقافة كان لهما أثر بالغ في مسيرة نجيب

محفوظ، ولا شك أنهما قد ساعد على يكساب هذه المسيرة طابعها الأسطوري لذي مرمصاه بداية وذلك أن لأسطورة نكسب إنسانيتها وعمقها من الواقع الذي تتجسد به أولاً، ثم ترتفع بهذا الواقع إلى منطقة التحيل ثانياً وسواءً ظلت الأسطورة ملتصقة بالواقع أو حلفت به إلى مطلق التحيل فإنها محتفظ لأسطوريتها بقدر هائل من الانتظام، أو لنقل إن الأسطورة تستحيل إلى بنية نظامية لا تعرف العشوائية، ويستوعب هذا النظام لذات في ممتلكها الخاص والعام، ويستوعب مجموع الأحداث التي يعايشها أو تحولها إلى بيا حكاياتي، كما يستوعب مجموع الشغوص وما يعلفها من أبعاد مكانيّة وزمانية، والذات المتكلمة تأتي في مقدمة لشخص المصرية في بنية النظام.

وقد كان ثعيب محفوظ (بنية نظامية) في أسامياته وهواشيه،

ويكاد كاتب يبرهن عن هي الدلالة على هذه البنية من بين

ومن هو من سطره عبد سراده في مسيرته بوصفه برباطه.

فكان يبره طريقاً محدداً لا يعيد منه خيراً لا يبره في ذلك الشيء يمر بها كل يوم ويدور حولها كعادته كما لو كان هذا لفظاً مررري طفاً معتاداً لا يجوز الانتزاع عنه

إن مثل هذه الإشارة لها مبنية لارتباط محفوظ بالمكان، تبني على امر بالغ لأهمية وهو أن هذه الأسطورية الإبداعية قد توجد بالمكان، سواءً على مستوى المكان المحدود، أو على مستوى المكان غير المحدود، وهذا لتوجد بالمكان قد حال بينه وبين التحيل لمؤقت أو الدائم إلى رجا للعالم برغم أن ذلك كان متاحاً له بصفة دائمة، فلم يعاد مصر الا ثلاث مرات، المرة الأولى عندما سافر إلى يوغسلافيا في عمل يخص وزارة لثقافته، والثانية عندما سافر إلى اليمن ضمن وفد الأدباء المصريين أثناء حرب اليمن، والثالثة سنة 1991 عندما أجرى عملية جراحية بالقلب في لندن.

لهوامش عماده لتدوين عبد محفوظ التي بدأت في الأربعينيات وصد بدأت وهي مرتبطة بالنظام الصادر، فقد كان يلتزم بمرور ساعة كاملة بين كل (سجرتين)

أب الصورة النظامية الأدنى، فكانت في الزمان بموعد العمل الوظيفي، ولعمل الإلهامي فلا يخلط زمن هذا برسك، فعندما يحين وقت للعمل، يعطيه حقه كاملاً، وعندما يحين وقت الكتابة يتفرغ له بكل حياته ويحتشد لرمه دون نقص، وريادة، وعندما ينتهي لوقت لعدة يتوقف تماماً مهما أملت عليه الأفكار والخواطر.

ولا يتعصر زمن الكتابة في المساحة البوعية، بل يمتد إلى الزمن السوي حسب بوقت من سكتة في مدينة شهر ١٠ من كل عام، وكان يردد دائماً: يا رب سري، يا رب في صيف فهو موكب بمفد

وأ، كما لا حظت بوجد محفوظ من، فمن توجد بصلاً كان مع لرمي قد كرسه لسمجة لرميه كآباً في سكتة وكانت ساعة صافقه لرمي من كآب ساعة حسب به بغيره إلى ساعة اليد مع رواية (أولاد هارثا)

ومع طبيعة لكامل في هذه الشخصية الأسطورية أن يتوحد المكان ولرمي في مملكتها الخاص والعام. فقد كان يلتزم بخلق صدقاته أشلة الحر فيش، كل حميس عند صديقه (محمد عفيفي) بالهرم وقد استحم المكان ولرمي بالشحوص الدس شكروا (أشلة الحراميش) في هذا الموعد والمكان الأسبوعي وهو عادل كامل وأحمد مظهر ونورب أباطة - ربهات الأهرى - وصبري شبانه وبوبق صالح ومصطفى محمود وصلاح جهمي وبسب وسط هذه الكوكبة من المثقفين والمبدعين كان له مقعد محدد لا يبدله بحال من الأحوال

وتسمى بوجد المكان بالزمان في التزام محفوظ بالانتقال صيفاً إلى

الإسكندرية ابتداءً من أول سبتمبر حتى نهايته، حيث يكون هناك رققاً لإسكندرية وهي معتمدهم توفيق الحكيم الذي كان يلقاه في منزله بمرور

وقد تصور أن دخول محفوظ في هذه البنية المزدوجة ألكان والربان) دخولاً مطلقاً وحتمياً، يجعل من السير على عشاته وذريته في برصداً مسيرته الحياتية والثقافية، وهذا ما يعكس محفوظ بعبارة قاطعة، حيث كان يقول: «حياتي أوسع مما نشر وعرف عني بكثير على المستوى الخاص، والمستوى العام. وهذا الانسداد هو الذي حال بينه وبين كتابة سيرته الذاتية على عادة كثير من المثقفين والمبدعين، فضلاً عن أن وجهة نظره أنه لا يرى في سيرته ما يستحق أن يشرع لكتابه وشعيل لقراءه» - «لا يمكن أن يصف من هذه المواجهة أو المواجهة لكاتبه في كتابة السيرة، ولعنه لا يمكن أن يعرف ذلك الاعتقاد راجعاً عربي شخصي خفي عن مجرته ابتكاليه والأعراف معتزلة بقاؤه لاختلاله، لا سفي - أبه - أي خروج على تلك أو هذه

ويبدو أنه استطاع أن يعبر عن كل هذه الأمور في كتابه حياً في سيرته في بداياته خلال مجموعة من الأسماء التي يعكسها من كل حرج، لكنه - على وجه الخصوص - راض بمسيرته الحياتية والثقافية والإبداعية ويردد كثيراً - إنه لو عاد به الزمن إلى بدايته لسنك نفس الطريق، سنك نفس المسلك، لأن كان لا يخرج من أصية مصرنة عمده في أن يكون موسيقياً، وعنده إقبال محفوظ على كتابة سيرته، دفع بعض حواريه إلى طرح جانب من هذه السيرة فيما يشبه الحوارات وتسجيل المذكرات ليومية معه، كما فعل رجاء القاشي، وجمال لعيطاسي، ومحمد سلامي. فضلاً عما رواه هؤلاء الأصحاب عن ملاحظاتهم ومتابعتهم لهذه الأسطورة لملفوظة

(5)

لا شك أن لمحاوَر السابقة كانت تتلاقح لتبني هديها الرئيسي عن (أسطورة نجيب محفوظ) لإبداعية، وهي أسطورية لا تحصر في انتاجه من حيث الكيف، فهذا ما يكاد يكون حقيقة وجود وبقا الأسطورية المدهشة كانت أيضاً من حيث الكم فقد أبدع محفوظ ما يربو على خمسين رواية، وثلاثمائة وخمسين قصة، وخمسين مسرحيات من درات الفصل الواحد، فضلاً عن مقالاته التي بلغت سبعة وأربعين مقالة، ومارال إعطاء مستمراً حتى لحظة الحاضر.

أي بـ حـ تـ بـ سـ بـ إنتاج الكمي والكيفي، وكلاهما يتوازى مع لاهند برسي من ثم كانت سراب هذه الإنتاج تبعد في الزمان والمكان وبسخر من حب وعارحياً، وهذه التأثيرات سبغت انديتها من عظمة المودة والوفاء بمرحلي عن الاحتفاء بقس حقيقي للمناطق الموسوعة ر عابيه لتقتصر بدورها على فهمها ان كره ثوابت، وقدرتها على سداد مسكوب عنه وسع سوره لاسفلان لمكبوت والمقصود السياسي والاجتماعي والنفسي، وكل ذلك اتح ببعض المعصري ان يتأمن نفسه من حالة من الانكشاف والنعمة، حتى ولو جاء الانكشاف خلال لأتعة والرموز، لأنها أنفعه شعانة تسمح لى بوجهها باحتراقها لى ما ورها، وهي رموز عصبية، تكاد من الإفصاح تتكلم بما تهدف إليه على المستوى الفردي أو الجماعي.

لقد كان بداع محفوظ كتاباً مفتوحاً للواقع المصري بكل تحولاته في القرن العشرين، لكنه كتاب يسرع قصايا الإنسان على وجه الإطلاق، مصاب الظلم والعدل العيود والحرية، ولعلطف والعدم، ويمكن القرن على سحر من لآلعا، أنه حرق المحرمات، لكنه اعتراف محسوب بدقة ومهارة صبة لا يجرح ولا تعتلي.

لقد كسب بداية الأسطورة المحفوظية متجسدة ببداية مشروعه الروائي الذي قُبلت بشائره في الحس التاريخي الذي لا يعرف إلا منطقاً واحداً هو منطق التقدم للأمام، ومطلقه هذا يعني أن التعبير ضروري حتمية، وأن أي توقف، هو موقف مؤسف يواصل بعدها التاريخ جميعه الحاكم والعرقه كالتاريخ المصري الذي استلهمه محفوظ في إطار من لرومانسية حيث قدم رواياته (عبث الأقدار) سنة 1939 و(رادويس) سنة 1939 و(كفاح طيبة) 1943

ويرغم شفاء هذه الأعمال الأبدعية إلى التاريخ الغرغوسي فيها تكاد تلتحم بالواقع المعاصر خلال هذا القبع التاريخي وكأن محفوظاً كان يستحضر من حاضر ياتحسى لمجموع حزن هذه الأعمال هي نوع من الإسقاط على نبي يحميه من صدم الاحتلال بعد بسطة انداك ومن لوحج - شجته - حبه - مع معاً لا - رغبه - عاده - ويرغم تحولها إلى نوع من الاعتقاد كاتب - في حقيقة - سعاد - عن مباشرة لواقع المعيش، ومن به حجاج كتبت مشروعه من على هذه المسود القديمة لواقع من حاجة - يرصده تحت طائلة المساءلة من ناحية أخرى

والظرة لكلية لمشروع نجيب محفوظ الروائي، تؤكد أن هذا المشروع قد مر بثلاث مراحل متشابهة تسلم فيه كل مرحلة لما يليها، وقد دخل معها وقد اشرب إلى المرحلة الأولى، مرحلة لسرد لرومانسي المشبع بعناصر التاريخ المصري القديم، والمعلطف بحبيوط من الحس الوطني، وخطوط من المقاومة العاطفية

أف المرحلة الثانية، فهي مرحلة لواقعه التي بدأت تحجبها بروايتها (القاهرة الجديدة) سنة 1945، وقد صدرت إحدى طبعاتها تحت اسم (نصبحة في القاهرة) وأحدث في السبعا اسماً ثالثاً (القاهرة 30)

ولا شك أن دخول هذه المرحلة كانت إشارة بالعه على الصبح لمعي

للمشروع وصاحبه، لأن محفوظاً لم يكن - في هذه المرحلة - مجرد أداة لمسجيل الواقع بل كان بمثابة (المشاهد) بالمعنى الضمني، لأن هذا المشاهد هو الذي يدرك - في مشاهداته - المادة الأولى (الحق) لمكونات هذا الواقع. كما يدرك تحولاتها الداخلية والخارجية، الظاهرة والخفية، ومن ثم كان صاحب حق شرعي في إبداء الرأي، وتحديد وجهه النظر خلال النص. سواء - تم ذلك بوصفه شخصية مشاركة من الداخل، أو مطبقة من الخارج. وسواء - تم ذلك على نحو مباشر، أو عن طريق الأمعة والإسقاط، أي أن السرد لم يكن مجرد رصد وصفي، وبما هو تعريه وكشف لمفاتيح لواقع الطبقي والاجتماعي وتناقضاته الاقتصادية والسياسية، وتصادماته الفكرية والثقافية

إن أعمال محفوظ - في هذه المرحلة - كانت تعكس رسماً لمجموع الأيديولوجيات السائدة وبزوايا عصبية لمجتمعات بورجوازية الميول والتطور، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. كما كانت أعمالاً صريحة صريحة لا تحجب لأحد من مسخريها تلك الشورية والانتهازية، والاستقرار والقفى والاستواء، والامتياز والتعويض

وإن كانت هذه المرحلة هي باكورة مرحلته الروائية، فإن لأعماله التالية قد دخلت لواقعيه في تحول حاسم لمصنعه والمواجهه ملاحظه في (رقاي لندن) سنة 1946. (وبداية ونهاية) سنة 1948، ثم أحدث الروائية صورته الأكمل في الثلاثية (بين العصور - مصر الشرق - العسكرية، من سنة 1949 إلى سنة 1957. ويقول عنها أحد حاصته (يوسف القعيد) إنها كانت عملاً واحداً يحارر ألف صفحة. وقد طالبه لياشر بتقسيمها فجعلها على ثلاثة أجزاء كما هي بين أيدينا اليوم.

وتأتي مرحلة الثالثة ملتحمة بالثانية في (الواقعية الروائية) والتي تلتهج بمحنة التجريب الشكلي، ونقل السرد إلى نوع من أنواع لتأمل

والعيسى، وهو ما يلصق صيداه في روابيات مثل (أولاد حارتنا) سنة 1962، و(اللص والكلاب) سنة 1963، و(الطريق) سنة 1965، و(الشجدة) سنة 1967 و(حكاية بلا بداية ولا نهاية) سنة 1971، و(قلب الليل) سنة 1975 ثم (الحرفيش) سنة 1977. وأرجحة ابن مطرمة) سنة 1983

لكن التامل للعيسى يكاد يكون مسيطراً في (الطريق) و(الشجدة) حيث اتسع التامل لإدراك المطلق إدراكاً عقلياً

ويعد العدواني على عجيب محفوظ سنة 1994، دخل في طور طارئ خلال كتابة هذا (السيرة الذاتية) في عدة قصص متعددة الملامح يصعب إدراكها في نطاق مفهوم واحد، وهي نوع من نوع المسرح السميكة ليس يعجب كل من يحملها، من ضعف في فهمه لا يسمح بكتابة النصوص بنفسه لكن من مؤلف. حول هذه المسألة الطارئة برشح الأستاذ د. أحمد، في سبع مراحل (مفترضة) لأن حصة تصحيح قريئة الإبداع، وتوقفه نوع من الموت التقديري

وفي هذه المرحلة تمكن من إنتاج كتاب يصور له ليس ظهرت هوائها في أعمال سابقة، لكن الإشارات كانت أوضح في أحلام نكرة البقاة) ويبدو أن هذه الإشارات كانت موازية لإحساس العقدة حيث غاب كثير من رفاة العمر، وغابت كثير من أحداث الماضي القريب والبعيد ويقول محفوظ (إن الأدب عندما يتفقد به العمر، يحصر تفكيره في الموت وقصداً الفلسفة، وشعر في كتاباته بالشجى والرغبة في العودة إلى الماضي).

ثم يصاب إلى ذلك أن الحاضر ملبد بالعيب، وأماق الآتي يعطيه لصباب، ولعمرة الجسد به تعدد دارة على أحسن كل ذلك وتأمل مستجدات لقادمة

(6)

لا يحدور الصواب إذا قلنا أن أعمال محفوظ الإبداعية تشغل لوحة حبة مصر خلال القرن العشرين، وفي الوقت نفسه تمثل خريطة جغرافية وتاريخية لها. لكنها الخريطة التي لا تعرف الترفيع أو التجديد، بل هي متسامية مع حركة التاريخ وامتداد الجغرافيا ومن يقر ثلاثيته الخالدة يستنتج من هذه الخلفية العريضة، فقد رصد تحولات اجيال ثلاثة في أسرة واحدة، بدءاً من سنة 1919، ومن يتابع (أرقى المدون) يدعظ تحولات لأرضة ومعاشر الشعوب، ثم ثاني (الكرك) سنة 1974 لترصد سببات لمرحلة لتاريخية ما يربح لسطحه فهد سطر في غمرهش، سنة 1977، وفي اليوم من الرعب سنة 1984، يرصد مرجه ساداتية، وسجده، وفي نسبه المهب فوق هضبة الافر، مرجه لا يصبح بكل سببائها

إن هذه النواحي التي يجرى فيها التاريخ باخترها لا شعور شكتت كب هلا من الترافعات والسادات صحت خطوطها لتتبع بالطمس لا يصبح رعبه من رسم كاري من تصوير حصر أعمال محفوظ في مجموعة من الأطر للمحفوظة، بل يمكن القول إن كل عمل من أعماله كان يستدعي الإطار الذي يلائمه، ويحكم إلى إجراءات لتي تعرضه خصوصيته ومن ثم يمكن تلقيه بوصفه نصاً (أحياناً واحد) يقوم متلقيه بإعادة إنتاج على النحو الذي استقبله في أفقه، فحكايات (حارثاً) يمكن تلقيها بوصفها نصاً روائياً واحداً، وبوصفها مجموعة قصصية متعددة لركائز ولأركان ولكن تلقيها بوصفها نوعاً من السيرة الدتية نتيجة لسبطه صمير المتكلم عليها، و(الكرك) يمكن تلقيها بوصفها نصاً روائياً ويمكن اسمعاليها في اذن مسرحي نتيجة لسيطرة الحوار على متنها، واستحواده على قطاع كبير منها إذ يبلغ أسطر هد

الصحف أجمعين وثمانيه وستين سطرًا، يستحوذ الحوار على ألف وواحد وسبعين سطرًا، وفي إطار اللقي يمكن تتبيل النص في أفق المسيرة أيضاً حيث يلعب صناع الدات المسكلمة خمسائة وسبعة وسبعين ضميراً، ضمير لكل سطر تقريباً.

وهذا ليلني لاحتمالي يصلح لكثير من أعمال عجيب محفوظ، لأنني - أحياناً - تعمد إلى المعايير المباشرة - وأحياناً - تقود المعايير إلى تعريث فلسفة كما في (الطريق)، وكثير من الأعمال يمكن اعتبارها نوعاً من (الكهنة)، حيث تغول شيئاً على السطح، وتشير إلى غير المغول في العمق مثل الشهاد (والنص والكلاب) و(حده المعش)، أي أن قومه محفوظ يحتاج من نصه وقتيه لكي يباعه في - محله - له هذه المحر، وكل هذا يعني به هذا: لاجتماعي لتفجح، وهو نص يخرج ممضى إلى مساحات العباد مؤسوس حياً، والفلسفي حياً في

إن هذه النص، لتعريفه محفوظ بفتح به مكاتبه عظيمة في مسيرة الإبداع الإنساني العالمي، وهذه المكاتب قد احتوتها سماءه بجائزة نوبل أو لم يعرفها، فمكاتبه تصفه في مصاف ترؤاد العظام في لغته، وتصفه في مصاف المدعين العظام في اللغة العالمية، إذ إن بداية مشروعه الروائي في (الربيع الرومانسية) يوري المشروع الروائي (الوالتر سكوت)، رائد التاريخية الإخبارية، ورواهب محفوظ إلى أعماق لمجتمع ونحو لاته تنص بنوجهاب (أبرك، وعوضه في لمس لشيرة يعرفه من أديستوييسكي)، ورواهته الشاعرية تضعه في ألق (تشيكوف)، ومقارنته عالم الميتافيزيقا والموقف الوجودي يوازيه مع (ألبير كامو)

معنى هذا أننا في مواجهة عبقرية إبداعية متعددة المداخل، متعددة الفصحات وقمة عبقريتها في أنها لم تكن برغم بعضها على تقبل إجراءات

حية معينة، بل إنها تسمح لكل من يسبقني أسلوبه، وسبقه انمي، ومن يع قراءة أعماله ذات لطابع القسي مثل (همس الجوار) والمرتبة) يسبقني من هذه الحقيقتي الفنية، وهي حقيقة لا يغفلها إلا الأندلسيين تتعدد مواهبهم، وتشكائر بدرتهم، حيث تدخل مصوغهم في منطقة (تعدد المواهب).

إن أسطورة محفوظ فأذاها الله الخاص إلى الله العام، وقدرة الهم الوطني إلى الله القومي، وقدرة الهم إلى الله العالمي، فهو أديب كوس بكل ما تحمله الكلمة من معان، ورغم هذه المكايه الكونية، فإن أهم سماته هي (السواص) وأول سمات هذا السواص هو الانعزال بأصحاب نفسية منه بكم بكن يتجلب عن أطه حزين) ثم يقول إن مقاسه من (بني لفهمه) قد بحث في نفسه عدة وجهات أكثر من عدة به حذر (بني لفهمه) أكثر من كان مراد أن العقدة هو أول من سببه له حادثة بابل.

وبرغم أن السواص مدحج محفوظ هي أكثر من سواص حصر في إبداع الأديب نفسه به مدحج السواص مدحج غير من المدحجين، وعندما يتردد عنه هذا الكلام، يبدى عجباً لأن هذا يعني أن الأديب اللاحق لا تقلق قدر ما سبباً من لشق في النفس، إذ لا يمكن لأديب مهما ارتفعت قامته أن يحجب سواه، أو أن يحلق لطريق آدم الأخير بعده.

(7)

ويبدو من مميزات هذه الأسطورة الإبداعية، عرويته المتجذرة في داته، وسكانه في اللغة العربية سكنى العاشق المتوحد بمشوقه وربما نجد كان على يقين ثابت من الحقوله لترثيه (الشعر ديوان العرب)، وهذا

اليفين، جعله يحفظ على بعض المتولات الطائفة (لرواية ديوان العرب)، (المفسر لملف ديوان العرب)، ولا شك أن إيتار المقولة الأولى مؤثر على وعي محفوظ بالثقافة الجوهري للإبداع على وجه العموم، فالشعر من النعة بكل جماليتها، واللغة فيه أداة وحماية معاً، أما الرواية فيها تستخدم اللغة بوصفها أداة، ثم تقدم إشارات وهو مشغول على هذه الأداة

ويعتقد أن عشقه للغة وسكته في درويها هو الذي يبعد به عن كتابة (الحرب) للسبب، لعدم قدرته على التعامل بالعامية تعاملاً جيداً، وذلك برعته ككاتب ما يقرب من مائة (ألف) كلمة سنوية وأنها اعتبرت وعيداً كثر من مائة ألف كلمة سنوية، إلى أن وصل إلى مليون كلمة سنوية، لكنه كان يحسن معنى بـ (بردد) إلى أن وصل إلى مليون كلمة سنوية، وفي النهاية أي (التلفزيون)

وعظمة محفوظ بالعامية تنقل في عمده أساسه حتى إذا ونحن نابع منه لا نجد له راحة بعد بعد كثير من وثائقها سطوته، فهو في حركته من مائة راحة في مقولة (موت المذلل)، هذه العظمة حاضرة في ابتاعها حصراً مبهراً بذكرتها ليعظة لشيء محارب السيار أو السياسي، ووعيتها المتعرج الذي يحارب لاهلاق والتجمد، ولعل هذا يعني ما أنست عليه جائزة نوبل حيث أنها عندما قالت:

«نجيب محفوظ يكتب منذ خمسين عاماً، وهو الآن في السابعة والسبعين يواصل الإنتاج وأعظم إنجازاته في روايته ولقته القصيرة، لقد أعطى إنتاجه دفعة كبرى للقصة كمنهج يتخذ من الحياة اليومية مادة له، كما أنه أسهم في تطوير اللغة العربية كلفاة أدبية، ولكن ما حققه نجيب محفوظ أعظم من ذلك، فعماله تحاطب البشرية جمعاء»

أهم المراجع

- 1- لهيب محفوظ - وجاء النقيض - مركز الأهرام للدراسة سنة 1998
- 2- لهيب محفوظ - الثورة والتحول - د. مصطفى عبدالمعطي - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1994
- 3- لهيب محفوظ - نظريون والهدى - د. علي شمس - الهيئة العامة للصور الثقافية سنة 1993
- 4- لهيب محفوظ - من جبالية إلى توبل - د. عائلي شكري - الهيئة العامة للاستعلامات سنة 1988
- 5- لهيب محفوظ - وطني مصر - محمد سديدي - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000
- 6- لهيب محفوظ بتدكر - جمال الشفيطي - د. ر. قصير - بيروت سنة 1980
- 7- لهيب محفوظ - د. محمد - هيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1998
- 8- محفوظ، محمد - د. وسلا - د. محمد - مركز الدراسات والبحوث سنة 1998

3-1 مدخل إلى الإشكالية:

ثمة تحديد بسيط بحق بعد معالجتنا في الفصل الثاني وهو أن المتكلم الذي يقصد إنتاج نص ما، يجب عليه أن يصور الحدث الكلي وكذلك الأساس القصوي المتوافق معه في مخطط، يظم مصور النص وكذلك هدف الحدث لينتج من النص على مستوى كلي ويتحقق في البنية المعقدة للنص بطريقة خاصة

إن هذا التشكيل الكلي لبيئة النص شرطاً حتمياً فقط لإنتاج النص، بل قد يحد من حصة اللغاة لفهم المقصود من نص، تطلق في 402 - 403 على معرفته اعلم انه في سبيله لهذه المخططات لبيئة وتنظيم لك، الكس نص معرفة بالبيئة الكلية نص معرفة بالأنواع اعلم انه، ما تزال المخططات التي ترحب للإشارة إلى هذا النظام المعرفي بالناكس مؤسسه كما هي الحال بالبيئة لمعرفة عن هذه لأبييه ويمكن اتمتة، تيرير افتراض نظام معرفي خاص لهذه الجبدي لكية لتشكيل البيئة من خلال عدد كبير من اعتبارات احصائية ويمكن أن يذكر بعضها فيما يلي على شكل أفكار أساسية

1 - اكتسب المتكلم من خلال نشاطه المعرفي معرفة بالأنواع لبيئة أو معرفة بعملية التسميط، يمكنهم من التمايز في مجالات اتصال مبنية للجماعة الإنسانية حيث ينتجون تصوصاً، ويمهونها، ويمكن أن يصورها دائماً في مواقف وسباقات ومؤسسات في سياق منظم، أي أن المشاركين في الاتصال قادرون على أن يتصرفوا بشكل

النص، نوعه ونظمه - الوثائق التي عليه مان وديتر فيلهلجر ت: سعيد حسن بعيري

ماسب موقعياً واجتماعياً أيضاً في مجالات اتصال مسابية،
ويعرّفون أنها سياق طيقة معينة.

ب - يبر أن المعرفة بالأمية الكمية للنص ليست افتراضاً تبرره اعتبارات
مطية الاتصال بحسب. بل أيضاً لأن المتكلمين قادرون على تكرير
إنتاج النص الواحد نفسه في مواقف اتصال مسابية دون الرجوع
إلى الأمية المعنوية ذاتها وكذلك شواهدا المعجزة - وأخيراً يمكنهم
عند إعادة أن يوعوا شائع وحدت معينة للحدث. مما لا يؤثر في
صيعه النص أو محطط النص الا تأثيراً محدوداً، مثل استعيرات في
الأمية المعنوية والتمثيلات المعجزة. وتتم مقل معطي أصلي لذلك
هو حكاية خوربه افر كنسبهر (1980 Questio)
و1980 ب،

ج - لدى المتكلمين القدرة على أن يحققوا المقاصد في طرق محددة
من نبال اهتمامه. من ثم مصنفه في شام معينة - نبات هذه
الأوجه من الاحاق من حائل سور معجزة مسجدة. دخل جماعة
بشره وهكذا يمكن تمسلي. يدي يفسر خصوص مسابه ي بين أن
مصا ب سح ف حكاية - صمد نطج - خدش لعموم
إيج. على الرغم من أنه لا يلزم أن يحتل في هذا النص عنصر من
الثروة المعنوية أو أية مجموعة اسببة موقع اشارة أولية موجهة. بل
إنه محالاً ما لا يوجد ما يدل على أن الأمر يتعلق بحكاية أو وصية
طبع

د - يوجد لصوص كثيرة إشارات مبره (مطوقات مطية، أو مبادئ)
نظمية أو قواعد تشكيل اجتماعية، أو بوميات تشكيل إيج،
يمكن أن يكون لها وظيفة مؤشرة الى نفسه ومن أمثلة ذلك
أبسة مبره في بداية النص، مثل كان يما كان. تشير إلى حكاية
خر فيه. وفي بعض الأحيان أيضاً أن المكتبة، وياسم الشعب»

النص، نوعه ونقطه - الوثائق هاته مان وديتر فيلثجر ت: سعيد حسن بعيري

وغيرها التي تعد لمطوية لأحكام المحكمة، ووعيررتي مديرا
وهسيدي المدير المحترم... إلخ التي تعد إشارات إفساحية ميرة
للحدايات وترد بجانب هذه لإشارات في كثير من النصوص صيح
مظيم بدل كذلك على نوع من النصوص أو حتى على نصوص من
مجالات محددة وهكذا يمكن أن يستدل من بيته مكونه من فقرات
على درجة كبيرة من الاحتمال على نصوص قاسون أو عقد أو غير
ذلك ومن بيته مكونه من اشطر على نصوص شهرية، ومن «حانات
فارغه» كثيرة يجب أن نلأ في نص ما على استمات وأجراً
لورود النصوص أيضاً وظيفه مشكك لثو عها يوجد عدد قليل من
النصوص أو أنواعها التي ترقق محتجات معينة، إذ إنها تشتمل
على نصوص من الأتوب هذه الأتوب نصوص شهادات
تقبة... وكذلك تكون النصوص نصوص معج ما مؤثره
ليط النص نوعه، مثل لنصوص في تعد حروف بكيفيات،
محدد لنصوص معينة... (Hollay 1977: 1)

هـ - لقد اكتسب المكسون فيما بعد في الماء عملية تشكيل
الاجتماعي معرفه بوسك ريد مقاصد ركيب ركيب وظائف
خاصة دثما بصيغة نصية عرقيه أو محظوظ ويعني ذلك ما قيل
بشكل مبسط عام في رسالة شخصه يبلغ اعتماداً على العلاقات
الاجتماعية والعاطفية بين المشاركين في التفاعيل، عادة ما عايشه
شخصياً، وبعد بالنسبة للمتلقى معرفه ايجابية ذات أهمية ولذلك
يمكن أن نكون محاصر من ما من هذا النوع إظهاراً أو حتى استدعاء
مشاعر وأوجه تفويض ويتبع ذلك بالنسبة للنصوص الرسائل مسطور
لتوقع الذي يفسره به المتلقى نصوص هذا النوع، وفي المقابل لن
يكون ما هو عاطفي والتعبير عن حالات نفسيه وغير ذلك تبصه
خاصة ببرامات الاحترام

النص، نوعه ونقطه - الوثائق عليه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

و اكتسب المتكلمون في جماعة بشرية في أثناء نشاطهم النعوي لقدرة على معرفة الأخطار، المصنف في النصوص، ولديهم القدرة أيضاً على تعيين أو تحديد تبدل نوع النص في أثناء حدث التفاعل

ر - تعد محططات النص أو حتى أسمية النص الكدبة نتيجة، وكذلك شرطاً للنشاط النعوي في جماعة لغوية ما، وتعتبر محططات حد النوع تبعاً لملاحظات الاتصال ومهامه المتغيرة، (وبعبارة أخرى) لقدرة التفاعل المتطورة باستمرار في الجماعة البشرية

ويمكن أن يوصف التعبير في نوع النص على سبيل المثال من خلال وصفة الطبع ويستصح في هذه الأمثلة أن التعبيرات لا ترتبط بأية حال بالتحقق النعوي عند حسب نحن على سبيل مثال نحن نسمع الأمر في وصفه لنصح في ثلاثة المقامات حدثه ليكره مفرد مع (أفعال) مساعدة - ب - لمجهول. نصحهم الآن بكبر، بها أيضاً لتغيرات ترتبط، كما ترون الأمثلة (103) - (109) بطلاء

(36) وجهة شطارة

هذه وجهة شطارة يشي أن يؤخذ مع ذلك مدح، ينص ويحفظ ذلك بالتوازي، ويوضع في سياق هو، ويحمر تحمير، حسب ما يقدم هذا ما يسمى محلاً محمراً، ويعمل الشيء ذاته مع الرئتين اليسرى تطبيقاً، ولا

(37) وجهة خفية:

هذه وجهة خفية ليأخذ المرء محلاً وديتاً وتفاعلاً أيضاً، وليحفظ المرء، هذا بالتوازي، وليضعه في سياق هو، ويحمر تحميراً جيداً ثم يقدم هذا ما يسمى محلاً محمراً، وهكذا يستطيع المرء أن يستخدم الطريقة ذاتها مع رئة مطبوخة أيضاً

(38) حساء فأصولها بالشحم:

يطبخ المرء قطعه من الشحم في الماء حتى تدرب ثم يضعه الحساء

النص، نوعه ونطه - الوثائق عليه مان وديتر فيه نجر ت: سعيد حسن بعيري

ثم تطيح العذولياً جيداً، وتسكب، ويصفي، يصفيها، وتصيب عليه مرققة
لشحم ثم تهرس حراً ناعماً، ثم تصاف إليه العا حوتياً غير المهروسة،
وتركبها على النار مدة ربع ساعة لتصبح ثم تصاف إليها قطع لشحم

(39) لحم بلغاري بالأوز:

لحم دبر 400-حم لحم، و230 جم أرز، و11 ملعقة مرققة لحم، و4
جبات طماطم و4 بصلات، وقرنان من الفلفل الأخضر، وملعقت طعام من
معجون الطماطم ومضاد ربع ملعقة شاي من الفلفل وملعقت شاي من
البيريكا غير الحارة (المخلوطة)، وملعقة طعام من الزيت، وملعقة طعام من
الزنج

التحضير:

يقطع لحم إلى قطع صغيرة، يحمر في زيت لمدة عشر دقائق،
ويضاف إليه تناول معجون الصنوبر، مرققة الطماطم، وبرت معطى
ليجسي ووضوح، سطر فلفل أخضر المروحة، تد ثم مع وتفتير
البصلات وعطيف في ربع قطع راحة نشر، الطماطم وعطيفها إلى
أربع قطع ثم جند لآزر ونقطع للفلفل الأخضر وبصلات بعصها ببعض،
وترد كل الخليط يصبح إضافة الطماطم في الدقائق الخمس الأخيرة من
التحضير، يتذوق أخيراً.

يصلح أن يقدم مع فهد لوجبة جبر مخلوط وكأس صغير من
العصير يحتوي كل طبق على 701 سعر حراري أو 2938 جول

ح - قين ن تسمى طرائق البحث المعرفي النصي أساساً مشكلات التمييز
برس طويل، كانت محلات بحال كثيرة قد صنعت لخصوص لميرة
لها إلى أنواع، ومن ثم تكون قد أكدت بشدة على أن النصوص -
مستعلة عن إصاح ملامح عملية التمييز يمكن أساساً أن تصف

النصر، نوعه ونقطه - اړلقچانچ ځایته مان وډېتر فېلټچر ټ: سعید حسن بهیږی

إلى أنواع، وأنه يوجد لها مخططات مميزة ومن أمثله هذه التصيقات التي أقيمت في مجالات اتصال معرفة

- تصبغات مصوص القايون إلى النتمور ، وأمر إاري ، ومرسوم وحكم تنفيذ والتعاص وحكم محكمة وعذكرة لإعها ... الخ.

- الأنواع والأجناس الأدبية (الرواية والحكاية والقصة والقصة لعناية والقصة... إلخ).

- أشكال تنظيم المعروض التربوي إلى نصوص تعليمية ومعرض تدريب ونصوص للفهم بطريقة المماء ونصوص للترجمة وغيرها.

وقد حقق من خلال هذه بحوثه مؤخرًا، في العديد من مجالات الاتصال، ما يشهد بموهبته، بصفته باحثًا، وعمره من ذلك الحين يزيد على عشرين عامًا، في مجال تطوير أنظمة الاتصالات، واستخدام النظم، وهذا الصنف، يعد من أهم عناصر التصميم، المنقضة، في القرن العشرين.

(1981) Kutenberg

إن لا تترك رعاية الأولاد، التي ربما هي لتسرع محططات
 النص و بوجه كذب -عند بي صورت لاجير- ربما علمية
 كثيرة وقد نشر علم النص لاداري وعلم اللغة لعملي الخاضع بمعالجة
 النص بمعاونة التوكيد الإمبريقي للمروحي باستمرار إلى أن التسييفات تمد
 شرطاً للأنشطة الإدارية وإن معلومات هذا التعقيد ووظيفته لا يمكن
 معالجته، إذ لا شكل محصلات المعالجة بطريقه مختلفه ومع ذلك فقد
 استنتجت أدلة كثيرة أيضاً حول مفترضات بنية نص الكليه من دراسات
 عن جوانب خاصة في فهم النص. وكذلك من دراسات عن قمزات الفهم
 والحفظ والاحتصار وإعادة بناء النص وبعده التعرف على المطبوعات
 لؤنبه وغيرها (مارن ماندلر/ جودمان Mandler Goodman، 1982،
 وديسهر Dechere 1980، وشوسر بالشت/ مادل Schmotz،

النص، نوعه ونطه - المؤلفات: هانز مان وديتر فيهنجر: سعيد حسن بعيري

Ballstedt, Mandl 1981 وشاباي / جلي Stein Glenn 1979 وغيرهم) ومع أنه لم يعد الدراسات عن أبية النص شكلية في بدايتها ولم يعمى كذلك من خلال نتائج البحوث لعبية واللغوية أيضاً، فإنه لا يمكن تجاهل أن نظرية تأليف النص التي تصف مبادئ البنية الكلية ومبادئ تنظيم النصوص وتوصيفها، ما تزال كما هي الحال من قبل تشكل لعمدة يجب سنها

2-3 طرق التصنيف اللغوي للنصوص:

قد أشرنا فيما سبق في 3 - 1 ضمناً إلى أن تصنيف النصوص حتى في ألعاب بوره لا يهتم لغوي وأن التصنيف نفسه لأولى قد وصفت في بادئ الأمر في بحث في عهد لغوي من طوبن: وهي التي أخصبت على يد عالم لغوي ألماني كبير، نرى أنه يحدد أو حتى استبعدت، سماداً متميزاً، كالأغنية معاً ذاتها، مما دفع من عدم لغة النص لم يعمى بوره، كما يعمى بـ سماداً ليس سماداً معقيداً هذا الموضوع بحسب من يتقدم من سماداً حافظاً بقى كما تمس من بعدد غير قليل من طرائق البحث اللغوي النصي

من جهة يمكن الاطلاق من أن لا يتوصل إلى تصنيف بشكل لي ماد من نظرية النص قادرة على الكشف عن العلاقات المعقدة لجمعية ولوظيفة في النصوص. ومن جهة أخرى كان قد ساد إلى حد بعيد الرأي القائل بأنه يمكن التوصل إلى سميطة ونظرية في انتلاف النص بطريقة استقرائية، وذلك بأن نحلل باستمرار أنواع النصوص ثم نعمد نتائجها. وما لا يختلف حوله الآن أنه يمكن من خلال التحميل لمظم أنواع النصوص وطبقاتها الحصول على معارف أساسية عن لبيبة لكلية النصوص (أقرن التحليلات المفصلة لنصوص الحكيم أو المرشد (الابوف/

النص، نوعه ونقطه - الوتجاتع هانيه مان وديتر فيهنجر ت: سعيد حسن بعيري

فالنيسكي Labov Waletzky 1967 كما شهور 1980 اوب؛ والكاب (مارفورت Marfurt 1977)؛ واسوج لربس (أومرت 1979)؛ ولقابات (إكر لاندوير / سينكورن / نالتر 1977) والمحطات والإعلانات (موتش / فيهنجر 1981. وفيهنجر 1983)؛ وإرشادات لطريق (موندلش 1976)؛ ومحادثات لبيع اهد / ريهوك 1982، وعرض المشكلة في موقف العلاج (قوداك، وايودولتر 1980 وغيرها)، ومع ذلك لا يمكن أن يشأ سميط بهذه الطريقة وعلى ذلك فقد بقيت مشكلة منهجه أخرى أيضاً رماً طويلاً غير واحد، يمكن إعادة صياغتها من خلال التساؤل التالي:

هل يمكن، حه سعيد نص، شعريه بأصعب لى لى عليهما جماعة بشرية بـ شكل تصنيف نوع النصوص فيه على ذلك أم أن أوجه التماثل هي به نظرية معرفية يمكن بـ توسيع سميطه على هذه المعرفة؟

إن سكره تصنيف النص يمكن بـ ما كان به بـ موضوع لروى لغويه منه لـ سمويه لـ سمويه في بـ سمويه فيها ولد بعد اقترح بمادح سحر لى امارن هارنج 1968م، ص 323 وب بعدها تصنيفاً لأنواع النص يعتمد أساساً على معطيات لغوية، و نتيجة لذلك على في الأغلب بظواهر داخل اللغة أي داخل النص وبعد محور مثل ذلك التصنيف لأنواع النص هو ما يسمى حسب هارنج المفهوم الوظيفي للنص وقد استنبط من سميط استبدالات مستجيبيه (تركيبية) مقابلة خاصة بسمطية صبة ويرى على أن النصوص التي يعلب عليها الاستبدال لمستجيبي الأحادي البعد تعد من نمط «النص العممي»، وعلى العكس من ذلك تعد تلك النصوص ذات الاستبدال الثاني البعد موصفاً غير علميه فانوع النصوص أو اساقها هي حسب

النص، نوعه ونقطه - الرقعات هائلة مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

نهم خاص بنحو النص أنقذ بنا - لهويه بمكن استباظها من نموذج النص
ولذا، يمكن - حسب هاريج - أن يكون لكل نوع من أنواع التسلسل أو
الاستبدال المستخلصة الأساس لمسط نصي وثمة جراً، مشابه له لدى
فيسريش (1972ب) الذي سحر لتصنيف لأنواع النصوص خواصاً نحوية
للمصوص أيضاً - فالوصف الموحد للجهد لأولى لتصنيف أنواع
للمصوص يوضح أن هذا التصنيف ما يزال قائم في تقليد نماذج تحليل
النص، التي سعت إلى ربط الخواص الجوهرية المفولية للمصوص أساساً
بخواص نص لفردة وبعد جبر، الخاص بنحو النص، المحدود أيضاً الذي
يشتمله التحليل غيراً لهذه النماذج ولذا فإن مقترحات النموذج الخاصة
بنحو النص تزعم أنه يتنوع في مجال تفسيرها لنصوص ب تشكيل
أفراد (نموذج) ب تشكيل ب س أدب لوج ب س من مدى
تحليلات بحر لنص يصنع كذلك مع بعض لبعض ب بصرية نص
محاولات بسط فيها طلت لها، ثم غير نصي بها كده.

سبب خلف ب س سابق رور - هاريج والبقية - أيداله لنص
أوجه سيطر لنص وفهميه أو قائمة على خاص لحدب - هي ب س نسوي
إلى حد بعيد ب س نوع نص وسوع حدب رماح حدب و حتى تفهم
على أنها تصنيفات، قد استبطت منها ولم بعد ينظر إلى نوع النص أو
طبقته على أنه بية نحوية بل على أنه تحقيق لمسط نصان، ونتيجة
لذلك يحدد تصنيف أنواع نص أيضاً إلى سيطر الحدث أو الموقف وصار
من خلال طرح هذه الأهداف وصحاً أن مجال ايضاح مثل ذلك التمييز
ليس في حقيقته أكثر من مجال تصنيفات النص المتعارضة لجملة، التي
تقوم على أساس الوظائف الاتصالية للمصوص. وقد بيثت التصنيفات
تصاً منها أكثر ملامحه أما ما يخص بالأسس المنهجية للتصنيفات
لوظيفية للنص فإن وجه التمييز تقوم على نهج سمراتي (من خلال
تحليل نصوص الأمثلة الموجودة من قبل مع تعميم في النهاية)، وعلى نهج

النص، نوعه ونقطه - الوتجات مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

شباطي (من خلال السبب أنوع بحية مفردة مع نموذج وصف النص) ، الخلاصة - بالتأكد مبطة لمعية، وبخاصة أنها حملت أن الإحارات لاستقرتية المحص دون بنا، فروس له تعدد من زمن طويل سديدة في هذه المرحلة من لتحليلات اللغوية لعية، مع أنه يعكس كلا لمحدثين المتقدمين أوجه التفريق اللغوي بين أنوع النص.

فه اشريا فيما سلب إلى أن نصيبات أنوع النص قد حيدتبه تحديداً حاسماً لمواقف النظرية والمهجية السائدة من قبل لعلم اللغة فقد اعتمدت اوجه النسيط أو العسيف في يدية السبببات بوجه خاص على فرصية لتكوسية التي تشكلت بها لها لتكوسات النوعة أساساً من ليمات أساسه ممبره، وبعبارة أخرى يتجده بدل على به يكون (تكوس) أو مركب من السمات، و به باح لتدريس من بيا أساسية يعكس كل منها جوب حاسم من نوع نصي، ربه قدمت ساندج B. Sanding 1972، واحد من أفضل متحدثات نصيف نوع النص تعميقاً بيهي¹، بوميت - حصار من خلال مُفْرَح حديث بيد النموذج لإجراء المنهجى معقود نوع نصي على أساس (أساسية) أو تعاون ساندج التوصل إلى لتفريق بين أنوع النص من خلال عشرين سمة مرقه بشمل - كما بين الجدول التالي (ص 136) - كلاً من قيود الاتصال العامة، والمخاوص الحويه للمصوص، وكذلك تيسر المحدث ولاشارت لمقصودة، أي صياغات مبرة لمسطوقات يهوى إلى استيعابه لأنواع لمصوص ولذا بتحدث شتمبل Stempel (1972) "بصاً عن أنوع مكونات النص أو الاتصال".

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن أحرثت تصنيفات أنوع النص ابتداءً من خلال مصطلحات السمات أو تكوينات السمات اقارن حولش / رايبيل 1975 Gülich Raible / ولويهاكر / ولغبيرون Longacre

النص، نوعه ونقطه - الوقيجات فإنه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

أيضاً وأن تكون أشكال توافق ومع ذلك فإن مبدأ الدرج لم يوضع بذلك موضع تساؤل في الأساس. وحل محله مفهوم يعرض لوع النص كماً بهائياً (محدداً) من السمات التي يمكن أن يبرر أي تمار بطرق مختلفة استناداً إلى عوامل الحدث أو حتى عوامل السياق المختلفة.

يطلق مصييف أنواع النص الذي يحاول التوصل إلى نص من خلال قائمة من السمات أو تركيبات من السمات فيما يظهر من انغرض القائل إنه يمكن أن تصغر للتصنيف Тахнописه معايير ذات طبيعة محدثة أو أنه على الأقل يتطلب أن نوسع العوامل لداخلية أي المعوية، انصاً من الاعتسا كالعوامل الخارجية الموقف، السبقية وتصفية بالحدس حسب عدم من الجدوحيه نمو من لعموه ويبدو ذلك من انصاح عدمه مادي لامر مفعلاً لاسيما بعد لحقائق يقصد إلى مبير بفرسي بيده به مفتح من خلال حمل حد السمات لدى مبدع الانجوية شديدة هذه به حج من مظهر محسنة عدم الاختلاف بين مد بربيعهم أساساً غير مفسر بفسيت ولا يحدد أنواع النص من نهاية لا يوصف مجموعته محد من لاصح من تلك لسمات وكرينات من السمات وقد كانت ساندج (1972: 122) على وعي يهدد لمشككه فيما يبدو، حين كتبت أن جدول السمات من هذا النوع لا يشمل إلا عسى وخصائص نصيه عامه، وليس بأنه حال البسيه لداخلية لوع النص وأحيراً يتضح أيضاً أن المقابله الثمانية في تناول كهنا نقل إشكالية

رداً ما احتصر النقاش الحالي فإنه عكس أن يتحدد أن أشكال انصصيف التي مشأت بثير من وضع مهادج بحويه نصيه، وكذلك أوجه التنبيط الاتصالي الأولى، حاولت التوصل إلى تحديد لأنواع النص من خلال مجموعته من السمات لفارقة، تنطلق أساساً من أساس غير

النص، نوعه ونطه - الواقعيات عليه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

3-2-1 أساس التمييز ومبادئ التصنيف:

توجد حقاً من البدايات الأولى لتصنيف أنواع النص، وُجد بسيط كثيرة، تحول لتحديد النصوص أو المحادثات حسب معيار بارز أو متغير، وهي تهدف بذلك إلى أساس مجاني للتصنيف - مشاكل باستمرار أيضاً ومن أمثله ذلك ايغفالد Eigenwald (1974) وجروسه Grosse (1976) وهنه / ريهيوت / Henne Rehbock (1982)، والديس بيسفون لنصوص أو المحادثات حسب مجالات النشاط ووظائف النص أو مجالات المعاداة المهمة اجتماعياً.

وهكذا يظل انعكاسه العكس من جهة انماط تلك مجالات لنشاط الكليه

نص	مقال (نموذج) النص
1 - نص صحفي	نص لأخبار غرة - مثاله انماطية، نص
2 - نص اقتصادي	القسم الاقتصادي في صحيفة ما
3 - نص سياسي	خطاب سياسي لرئيس عشور، بيان شجب، ملحق جناري
4 - نص قانوني	عريضة، نص قانوني، حكم قضائي، نص معاهدة (عقد)
5 - نص علمي	نص علمي (من علوم الطبيعة)، نص اجتماعي (من علوم الاجتماع)

يبني هذا التصنيف بعض أوجه التشابه مع تصنيف المعاداة الذي اقترحه تشنابير (1984، 60) حسب وجهات نظر مؤسسية. محادثات في المجال الاقتصادي (الصناعة، والزراعة).

النص، نوعه ونطه - الرقعات هالنه مان وديتر فيهنجر ت: سعيد حسن بعيري

محدثات في شؤون التعليم

محدثات في شؤون القانون

محدثات في العلم

محدثات في وسائل الإعلام.

محدثات في إطار المنظمات الاجتماعية.

محدثات في الأسرة، إلخ.

يتعلق الأمر هنا من النظرة الأولى بأوجه تميّظ متجسّسة بمفهوم
 إيرسبرج (Ersberg 1978) إذ لا نقصد تباطؤ العمل أو الحداثة إلا
 حسب ميثاق البناء، كونه من صحافة مستقلة لاقتصاد
 والتشريع رسوم منه وشؤون اقتصادية ولعلم لا نفسا. رغبنا ومع
 ذلك قد لا نرى من نظرية في حسيب حقد من ما يثبت النظر
 بشكل مباشر، لا تباين فيه بقى، وعن سبب في الساحة القبيح في تلك
 الأقسام. أخيراً، نصير سبب الحشد 'حقاً' لا نرى انطلاقة على
 معيار موجد من لا يرى هذا مطلب ليعمل من سريخ ولا
 يطبق ما ذكره أخيراً، على تميّظ تشاير لفي اختار المؤسسات متركراً
 وجيداً.

ونطلق جروسه (1976)، في تميّظ النص من مفهوم وطبيعة النص؛
 الوظيفة الاتصالية للنص، ويورع تبعاً له كل المصوص المكتوبة في
 الألمانية والفرنسية إلى ثمانية أقسام:

نمط النص	نمط النص	أمثلة
1 - نص رسمي معياري	وظيفة معياري	قوانين، مرسوم، كرجالات، شهادات مبلاد، عقود، روج مرفعة عقود
2 - نص رسمي نصاري	وظيفة نصاري	مكتبات، نصوص، مكبات نصاري

النص، نوعه ونظمه - الرقعات هائلة مان وديتر فيلثجر : سعيد حسن بعيري

3 - نصوص مؤثرة إلى جماعة	وظيفة مؤثرة إلى جماعة	آثار جماعية (مثل المراسيم)
4 - نصوص شعرية	وظيفة شعرية	قصيدة، رواية، مسرحية فكاهية
5 - نصوص ذات خصوصية عالية	وظيفة ذات خصوصية	يوسفات، سيرة حياة، سيرة ذاتية، برقيات ذبية
6 - نصوص ذات غرض	غرض	إعلان عن دعائية لمنتجات، برنامج حزبية، تعقيب صحفي، التماس، طلب
7 - لغة شفاهة	وظيفة شفاهة	مثلاً نصوص ذات وظيفة طلب ووظيفة نقل معلومة
8 - نصوص مختلطة	نقل معلومة	طرح، تنبيه بالظلم، نص عملي

تهدف وظائف النص على أنها «عمليات من مستوى نفس محددة قصد المراسل، يجب أن ينفذ من جهة أخرى برغبة المرسل فيها ولذا لا يتطرق وظيفة نقل مفهدة المراسل بل هي المقصد أشد لمصاغة في النص به حيثما وردت نصوص حروسه (1970: 21) ومحمد في وصف فئة ليس من محرو. وظيفة نفس بل يصفه نصوصه بالاشتغال تنقلص لقدرة لتفسيرية لهذا لاقتراح البائع الأهمية للتبسيط من خلال تحديد معيار «وظيفة النص الغالبية» بطريقة مفاهيمية تماماً، فإن حروسه يدرك حمسه معايير وظيفية من جهة، ومن جهة أخرى معايير تركيبية أيضاً، بل وإحصائية. وقد فتح حروسه درج أوجه النص من خلال اختيار معايير وظيفية وكذلك معيار العلية في تصنيف أنواع النص اتفاقاً حديثة وعلى ذلك فإن اقتراح التبسيط هذا يراعى معياراً كثيراً ما أهمل وهو مجال صلاحية التبسيط

ويشير حروسه في وصوح إلى أن تبسيطه لا يشمل إلا نصوص في لأثانيه والعربية، ولذلك لا يطبق على نصوص أخرى. سوف يعود إلى

التصنيف، نوعه ونقطه - الوصلات عليه مان وديتر فيلهجر ت: سعيد حسن بهيري

3-	هيئة أطراف الحادثة.
1-3	محادثة ثنائية بين شخصين
2-3	محادثة بين مجموعات
1-2-3	في مجموعات صغيرة
2-2-3	في مجموعات كبيرة
4-	درجة العلاقة
1-4	خاصة
2-4	ليست عليه
3-4	شبه عليه
4-4	عليه
5-	علاقته الاجتماعية من أطراف الحادثة
1-5	علاقة متساوية متكافئة،
2-5	علاقة غير متساوية
1-2-5	مقيدة أنثروبولوجيا
2-2-5	مقيدة اجتماعياً - ثقافياً
3-2-5	مقيدة تخصصياً أو موضوعياً
4-2-5	مقيدة من جهة بنية الحادثة
6-	أبحاث الحدث في الحادثة
1-6	مباشر
2-6	سردى

التصنيف، نوعه ونقطه - الرقعة ج هانغ مان وديتر فيلهجر ت: سعيد حسن بهيري

استطراي	3-6
يومي	1-3-6
علمي	2-3-6
درجة المعرفة بين أطراف المعادنة	7
وثيقة	1-7
معرفة صداقة، معرفة جيدة	2-7
معروف	3-7
معرفة غامرة	4-7
غير معروف	5-7
درجة الاستعداد لدى أطراف المعادنة	-8
غير مستعد	1-8
مستعد بشكل المعتاد (إلزامي)	2-8
مستعد بشكل خاص	3-8
تحديد موضوع المعادنة	-9
غير محددة الموضوع	1-9
مجال الموضوع محدد	2-9
الموضوع محدد بوجه خاص	3-9
العلامة بين الاتصال والأحداث غير اللغوية	-10
عملية	1-10
غير عملية	2-10

التصنيف نوعه ونطاقه - الرافعات جانبها من روبرت فوهرر د: سعيد حسن بعيري

وي لا يتطرق إليه الشك كونه / وبهيوك يرحعان في تصنيفهما للمحادثه إلى حواش مهمة، غير أنه من جهة أخرى يجب أن يلاحظ أنه لم يتوصل بذلك إلى أي أساس متحاش للتصنيف وعلى ذلك فإن اشرح التصنيف هذا بطرح المسائل التالي، هل كل هذه السمات متساوية في درجتها أم أنه يفرص وجود أوجه تفاوت فيما بينهما وأخيراً يمكن أن يسأل، هل يجب أن يوصف نمط المحادثة من خلال كم من كل هذه السمات أم أنه توجد لعملية تصنيف سمات عطفية أصليه بدرة خاصة، بينما يمكن أن يكون سمات أخرى لا أهمية لها أن الأمر يتعلق هنا بمقياس الأهمية، وليس مشكلة تفرج سمات مقدرة

يمكن أن نقول أن هذه المخرجات سبباً لتبسيط ليس مريباً هي مشكلة لعدم كبر من مخرجات مخرج فحده، ومخرجات مخرج تمحيط البعض أيضاً على أنها مخرجات المحاول أن ترتب محال مخرج وتظمه، لذي اقترن من من طوع به مستعمل على التمييز في حد بعيد فيما لا يشبهه به جهة تبسيط في رحت هو (الأعكاس من 11-13) تطمح إلى مبدأ متحاش للتصنيف لا يبعده يمكن فهمه دائماً في عملية التحديد بدس لا يوع نفس ندرجه به لا يمكن بعد إلى الصراحة المطبوع دائماً في أوجه تعيب معرود للمحادثات والنصوص وتطبق كل أوجه التعيب هذه من العرض القائل أن النصوص والمحادثات يمكن أن تحدد عطفياً مجدداً واضحاً، بمعنى أنها يمكن أن تلحق بسقط واحد مجدداً ويبدو أن هذا الإلهام الواضح اشكالي لعدة أسباب يشار باستمرار في أعماله يصبه حول به المفهوم وكذلك عن المخرجات التصنيف (نارن كينكس 1984) إلى أنه يمكن أن يجري على كم يعينه من التصنيفات مختلفة في نوعها

نحدد التصنيفات من جهة من خلال باعث البوجيه، ومن جهة أخرى من خلال أهداف النشاط، ومن خلال الأوليات التي يمكن أن تكون متعقبة

التصنيف، نوعه ونطاقه - الوانجيات هالنه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

بالترتيب في مواقف متباينة، فالإلحاق المتعدد الرمز معجمي. مثل متوحش أو مدرسة بعدد العاظم أعز بعد مثالا ظاهرا لنتائج المتباينة للتصنيف، التي تكون ممكناً غير كم بعينه. وبعد كذلك مؤشراً إلى التشكيل لياتي لتعدد الأبعاد للمعجم. ويبدو أن من مبادئ لتصنيف من هذا النوع لا تقتصر بأي حال على تقسيم رموز المعجم أو الجمل وتصنيفها إلى أنواع من الجمل بحسب، بل يبدو أنها ذات طبيعة شمولية (عمالية)، ولذا فإن للإلحاق المتعدد أهمية بالغة لعاديات تبسيط النص ولعدديات أيضاً. وقد أشار درليش Werlich (1975)، بالرجوع إلى هذه المشكلة وراعى في تبسيطه أنه يمكن أن يمدح نص ما بأنماط نصية عدة بقدر متساو: بيرر بيريج 1978، 983، بناس دريس شحاحس في التصنيف على أنه موزج ولكنه سعد بفرسي لغات ن بفرسي يمكن أن تلحق بأنماط نفسه عدة بفرسي مصادر. ويقده في مدح نك بفرسي ما يسمى بدرجة التمسك الأحادي هي "عني ن رجه في عددو لتعددو تخصص ديب وجه التدرج. بعد كذب بالنسبة لبعض الكمي خطأ نصياً على. وسبب بعض هذه بفرسيه لبي سببها من سببها النص الذي أنه نظرياً بيريج بحث ن صار ص. ك. ك. مطلب بسط الأحادي يمتش مع لمعطيات التجريبية، أو أنه بعد حقيقة بقاء المعرفة الخاصة بالتبسيط، فإن السط الأحادي يتصح حقيقة به غير مناسب، لأن المعرفة بعينه لسن الكلية تبدو - كما بيتا من قبل - هل معرفة عطية أصليه، مثل فيها لسط الأصلي من خلال كم من الخواص لتكرار (المقولة)، التي هي ليست مساوية في فهمها و لبي يمكن أن يكون بعضها عماداً على باعث التصنيف بارزاً، ومن ثم مشكلاً لغات (أقسام).

2-3 طرائق جديدة في مجال تصنيف النص:

انصحت من خلال معالجتها الخالية لصعوبات التي ماتزال تواجه كما هي الحال من قبل امام سيط للنصوص والمعادنات مما لا شك فيه ن كثيراً من اوجه النقص هذه نتج عن أن تحليل النص والمعادنة قد أغفل لي لأن جواب تخطيطه إلى حد بعيد أو على الأقل حاول حلها على مستوى نظري أولي. ويرجع الفصل إلى إيربرج في تحريك مسائل تخطيطية إلى مركز الاهتمام، وصياغة مطالب عامة في تخطيط لعوي للنص بيد أنها (أوجه لنقص) نتج أيضاً عن استخدام معايير سيط عامة في لتياس لي الآن، لا نجد إلى حد كبير قدرتها التفسيرية محدداً دقيقاً. وقد سعت بعض الدراسات كثيرة من عرض غير لعوي عن مجالات لسط ومرتبة، عرفت وتذهب حري كذلك إلى أن تحديد وظائف ومقاصد وعرف بعدد حسب مهمة، واحد غير عدم غير قليل من مقترحات سميح لي، نصف فيها هذه المعايير. بيد أن ثمة عدم لمعالجة تخطيط النص إيربرج ١٩٨٦ كمن نصاً في أنه إلى أن لم تدرس دماً مبرناً لا بناء على فكرة حد الدرجة أن أوجه لسيط لا تعي يطلب الاستيعاب الذي طرحه إيربرج.

بيد انه يمكن أيضاً إيراد أسباب منهجية للومع ليعثي غير لمصحي، يمكن أن توصف بأنها أوجه عدم وضوح منهجي للطرق المحتملة المؤدبه إلى تخطيط النص وقد ناقش إيربرج (1983، 328) أربعة من هذه الطرق وقارن بعضها ببعض:

أ) يتطابق المرء من أنواع النص التقليدية، ويحاول أن يحدد السمات المميزة لكل نوع من تلك الأنواع النصية.

ب) يطوّر المرء مبدأ نظرية للنص، ثم يحسب بعد ذلك، هل ينتج عن تخطيط للنص يمكن استخدامه

النص، نوعه ونطه - الرافعات هالنه مان وديتر فيه نجر ت: سعيد حسن بعيري

(أ) يسمى عند وضع نظريه نصيه ما إلى تطبيقها على تسيط للنص، على نحو تصير معه أنواع النص التقليدية قابلة للتحديد.

(د) بطور المرو، تسيطاً للنص في إطار نظرية نصيه وشكل مستقل عن أنواع النص التقليدية.

ويمكن أن موافق إيسريج على أن (أ) ليس نهجاً مناسباً لتسيط للنص مرض نظرياً، ويجبر (ب) الانتها، إلى أنه غير مباشر بالتوفيق، لأن تسيط النص يجب أن يكون جزءاً من نظرية النص (أخرى نظرية بشاء نص في 2-14، إذ لا يمكن أن توضع نظرية نصية غير مبنية بالتسيط

ويبدو أن (ج) - برعه 'تصويبات' مرتبطة بهما نظريتان يهدفان إلى تفصيل المنصوص فلا ينبغي على الأقل - يطلب مجرد تسيط نص والمحدثه عن - نص و فاده التي مثاب في جماعه بشرية.

وبالنسبة للمتحدثات لشبهه التي يفتقر في 2-14 سدر به من المناسب - تحدد مدّة الإمكانيّة بتفسيره للمخولاف له كرهه مره أخرى في تصنيفه في صور، موضع عني صحيح، ويوضح في سبب ذلك حدود بعض آفاق التطور التي تتم البحوث المستقبلية في هذا المجال.

ويبدو بشعاق باستخدام معاهيه «سوع النص»، و«فئة النص»، و«نط النص»، يمكن في جذراب السوانه لأجيره لتأكيد على إجماع واسع مصطلحاً سوع نص وفئة النص يرتبطان اليوم بعصر مسار تصنيفات لخصوص أو لحداديات لقائمه على تجريب، على نحو ما قامت به جماعة بشرية محدده، وبذلك يحيل سوع نص أو فئته إلى التصنيف ليومية التي قد توصل إليها داخل جماعة بشرية، وذلك عليها زمر المعجم التي «تكتف» المعرفة بسوع متعدد نص ومع سكون مجالات الاتصال وتخصيصها أشب تصنيفات أخرى، وسوع مدرة سوع نص في جماعة ما ويقصد بذلك أن سوع نص في الاتصال

النص، نوعه ونظمه - الوانجات هالنه مان وديتر فيهلجر : سعيد حسن بعيري

لتخصصي أو الاتصال النفسي وقد وصفت مفاهيم أنواع النص في الألمانية لدى ديمتر (1981) مثلاً وصفاً مفصلاً إن أنواع النص أو فئاته بالمعنى المعروف لها بعد بذلك فدره رصيداً محدداً من المعارف يرجع إليه أعضاء جماعته بشرية في نشاطهم الدعوي وتحدد حاجات الاتصال التي تنشأ في جماعته البشرية بسببه ومدى هذه القدرة الخاصة بأنواع النص أو فئاته لمخصصة لحل مهام الاتصال وحجمها تحديداً صارماً، وتتضمن هنا أن هذه القدرة وكذلك كل نوع نصي أيضاً قابلة للتغير من البداية لتاريخية (أقارن 3-1)

إن نمط النص فعلى العكس مما سبق يفهم على أنه مفردة مرتبطة بالنظرية في تصنيف نفسي بحدوث التي تربط حسبها ظاهرة في الموضوع بوضع حد في ص سميكت لنص فحدثه فحدثي المتكلمين في جماعته نشئة فعلاً لذلك معرفة بوضع نص ومعرفة بالأيام لكيفية النص غير أنه يسهل فهمه بأنواع النص وقد فتح التعميق بمرور في التصنيفات بوضع روجه التبسيط لعلم لتحويل النص والمحدثه نصاً ففان جديدة، مثل أوجه الأقوى إلى مبادئ لمرونة وتعدد الإحادي ببي رصيده عدم نفس رند ففبه ببنز منطقي لانتظام من أنه لا يكفي تبسيط واحد لفهم كل خواص الموضوع والمحدثات المهمة من جهة التبسيط وربما كانت أوجه تبسيط النص نتيجة لذلك مشكلة لسادج على أنها أنظمة تصنيف مركبة تدمج عدة أوجه تبسيط مفردة وكان هارميج (1977-229) من أول من سألوا هذه الأفكار، وبين من خلال نص حراة لتقوير أن هذا النص يمكن أن يتنظم أساساً في مبدئية نمط نصية مختلفة من أحادي (موتولوج)، ونص حكلي ونص واقعة ونص حدئية ونص مؤثر إلى علميه ونص خيالي ونص حراة ويظهر هارميج بشكل مبسّط من خلال ذلك المثال أن كل نمط نصي مفرد يمكن أن تلحق به نص المال هذا يعلق على بناء النص مطالب خاصة.

النص، نوعه ونطه - الروايات هاته مان وديتر فينجر : سعيد حسن بعيري

لى أفكار مشابهة بوصف ايضاً إيربرج (1984) الذي يحاول حل «معضلة تسميط النص» الحالية وبخاصة من خلال توسيع الأنماط العامة للاتصال أو أنماط عمليات الاتصال، ويحدد العنصر بوصفه نتائج المعجرات تدعى كلية، يمكن من خلالها أعضاء الجماعة البشرية معاير تقوية كلية ولذا يمكن على سبيل المثال أن نقول روايات وحكايات هرفية و«ساطر» قصص قصيرة وتقييمات ادعية وغيرها وفق نماذج التقييم، مثل (س، جميل وشوق، البس) جميلًا، مشوقًا و«سرا» ومثيرًا ومحررًا ومبهجًا ومحببًا ومستدلًا إلخ لتي يمكن إدراجها إلى معيار شامل هو «الوظيفة الجمالية» ، قد احدث جولش (Gülch 1986) فكرة إيربرج هذه، واستناد منها في تحليل إمبريقى لأنواع النص

ويحدد فرانك (Frank 1984) طرفاً شديداً عدد الخطاب أو الحور، وصار يصنف في كل قسم من هذه الحور أو أنماط مقترحات تصنيف يمكن أن تدعى «الحور» رئيس التصنيفات التي تراكمة 1984 بـ «الحور» تصنيفات هي نحن سوف نكتلمه وأحوال الخطاب ما يخصه حور فرانك هي حور بـ «الحور» و«الحور» الانتخاب المبنية على هيئة حور بالأنماط حور كلية ثلاثة، تنفرع مقولياً بطريقة خاصة، توصف بأنها نط حواري تكاملي ومتناسق وتناهي.

3-3 أسس تصنيف متعدد المستويات:

برصد كل تصنيف للنص هدفاً، وهو اختصار العدد اللاتواني لموضوع حقيقة إلى كم من الأنماط الأساسية يمكن لإحاطة به حتى نجعل لواقع الاتصالي

وفي النهاية أيضاً العلاقات والأبيد الاحتمالية بهذه الطريقة أكثر

النصي، نوعه ونقطه - الوتجات مانه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

تدليه للمعاد إلى عمقها فالأنظمة الاتصالية تربط بوجود مجتمع
ارتباطاً مباشراً

إيها نتيج عن التفاعل، وهي ضرورية له (أ) وجروته (254)
وهي يعكس مهاماً اجتماعية وإلى حد ما أد، مؤسسات اجتماعية
وظيفية، ومنها، ولذلك يمكن أن يؤدي الوعي عهام مطبة وطرائق الحل
معاونة مدمج اتصالية على المدى بعيد إلى درجة ملموسة من الكمال في
العمليات الاتصالية

وقد أحيل في 2-3 إلى المشكلات التي ترتبط بالوعي بمعرفة نماذج
النصي، وتبرز هنا باختصار التساؤلات الأساسية لآلية

1 - ب، سعيد حسن صادق: من النص وجدف هو في الحقيقة غير
للبحث عنه لا شيء، مما يمكن عمه بخصوص في
الاتصال الاجتماعي ومن ثم فهو لا يجد، لا إحصاء محدوداً عن
الأد الاتصالي لمفهوم، ذلك من حيث لا يمكن له لطرائق
المرتبط بالنص، ارتباطاً مباشراً لا شك محدود، لا يمكن إلى
حد بعيد أن تستبطن من كل الأهداف والاستراتيجيات من أبنية
النص ولذا فإن سمات داخل النص تعد معياراً ضرورياً، ولكنه ليس
كافياً بأي حال من الأحوال لتحديد الأنواع المتباينة للنص

2 لذلك فمن الضروري الرمت بين معرفه بمناذج النص وأهداف شركاء،
لاتصال واستراتيجياتهم، ولكن طريقة التصنيف التي لا توجه إلى
إلى أهداف، متشاعلين لا معنى بدورها بما هو محير للمص (أي
معطيات لمعرفة) ويمكن تحقيق الهدف ذاته في موقف معينة أن
يصير إليه النص الشديدة التباين (الكها أحداث عملية موضوعية
أيضاً) موضع تساؤل:

النص، نوعه ونقطه - الرلقجائع فابنه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

(40) الهدف: إصلاح السيارة.

(سيارة جاهزة للقيادة، جرى إصلاحها).

تحقيق الهدف من خلال.

(i) الاتصال بورشه وطلب موعد للإصلاح.

بيعة النص: معادئة تليغوية

(ii) رسالة إلى الورشة.

بيعة النص: رسالة عن شيء.

(iii) لموجه بحور الورشة: يشرح لممكنه مع نفس " مع مستقبل أو مع
موظف إداري بيعة النص: معادئة ايلا الخدمه

(iv) إصلاح عن طريق صاحب السيارة (أحد مورد تدرب ولشروط
الماسبة) بالاهل

ينصح مما سر أن الهدف لا يرتبط بأحد شبه النص لا ارتباطاً
غير مباشر، بل شبه النص "مختلفة" لأحدث عمر للمعه تصنع
لنحوهون يبي "هدف ديه" وتحدث بين تصنيف نصين على هذا الأساس لا
يرتبط بالتشكيل القوي للنصوص إلا ارتباطاً واقعياً.

3 - وأخيراً تتشكل صعوبة أخرى من أن لمادح: إمكانية لتشكيل النص
يمكن أن تتغير تبعاً لأوجه تغير المهام والمخارجات الاجتماعية.

ولذلك لا يمكن أن نقرر إلى تسيطر النص على انه نموذج أساسي
ثابت صالح لكل الأهداف، بل يجب أن يكون مفتوحاً أساساً إذا
لتحيرات من كل نوع ونصيح ها المحدود بين محاولات جامدة للتصنيف،
وتبرز الحاجة إلى طرائق مرتبة للتصنيف.

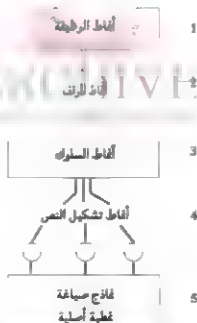
ومن ثم يجب أن تعد محاولة إعادة بناء المعرفة العامة المدروسة في

النص، نوعه ونقطه - الوثائق عليه مان وديتر فيلهجر ت: سعيد حسن بعيري

لعصل الثاني الخاصة بمادج لنص من البداية غير كاملة، وتقتصر على وصف لألفاظ النص التي غير مجتمعا معيأ أو مجموعات محددة

ولما كان من الصعوبة بمكان أن لم يكن من غير الممكن ساساً تطوير ترميز النص على اساس معيار وحيد، وفصل نشأ النص المختلفة بعصه عن بعض بلا خلاف فربا سطلق من الفرص القائل بـ المعرفة بمدح النص نشأ من خلال أوجه بالحق متعددة الابعاد لأشكال تمثيل لفظية أصلية على مستويات (طبقات) مختلفة

مستويات ترميز - النص



النص، نوعه ونطه - الرقعات هالنه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بهيري

3-4 مستويات التمييز:

نصف فيما يلي مستويات التمييز هذه مع الفئات الأساسية المميزة لها في خطوط رئيسية:

3-4-1 ألقاط الوظيفة:

يشكل تعريف على مستوى التصافر التفاعلي للتواصل حسب بهجت الأساسي نقطة لانطلاق الأساسية لرصد اوجه تمييز النص، ويمكن أن نختصر دور النصوص في تفاعل وإسهامها في تحقيق مهام اجتماعية وهذا بدوره وكذلك تكوين علاقات اجتماعية فيما بين تحت مفهوم وظيفة النص²¹

ولسب النصوص المفردة المعربة و رؤية مسح النص ردهما هما اللذان يشكلان أساس فهمنا لنفسه²² بل 'نصوص' سكان الخطاب من خلال عصبها في التفاعل الاجتماعي. من ثم من خلال ذلك عملها على مهام معينة. حسباسة على أساس ثلاث أبعاد، جمع أهداف لكل المشاركين في عمل لاجل. لذلك نرى 'تفاعلات' بين لأغلب يومهم أصحاب دور اجتماعية تؤدي في نهج الاتصال هذا دوراً جوهرياً حاسماً.

ولكن ما الوظائف الأساسية المعرفية لشي يمكن أن نختصر في إطار هذا العهد الأساسي التفاعلي لوظائف النص²³ في المراجع المعينة المتخصصة يربط مفهوم لوظيفته بشكل متزايد أيضاً بالنصوص ويذكر ضمن ما يذكر هال من حواص النصوص بوجه عام (فئات نصية معينة)

وظائف العمل الكلامي، لوظيفته الإدارية/الروحية (الخاصة بظرفية المعرفة) و لخاصية (العاطفية) (الشعرية)، والاجتماعية، والابصحية، والمعبرة عن الذات، والمؤشرة إلى الجماعة والمنظمة للتفاعل

النص، نوعه ونقطه - الوظيفات هاته مان ديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

والسوقية والسعيدية المرتبطة بمواضع ديسية، والوظيفة لمعموماتية
وظيفة الطلب ووظيفة الاتصال، لا يذكر إلا بعض منها

يجب بالتأكيد ن نجد كل هذه الجوانب مدخلاً إلى سميطة النص
بهذا الشكل أو غيره، لا أن مجرد سرد للجوانب الوظيفية للموضوع يمكن
- وبخاصة بسبب لند حالات الوظيفية التي صارت واضحة هنا - ن يقدم
الأساس لتعريفات النص بشكل مشروط، بل ن الأمر - من وجهة نظر
- بتعريف عسى تعبیر وظائف النص الأساسية المذكورة انفاً من مجموع
الجوانب الوظيفية المشار إليها هنا

ونظراً من ذلك سر التنازل لثاني ما؟ يمكن أن نعده المصوص
هوجه عام في ندر لتدعى بغير من مستقيم مسح لنص

- أن يربح نفسه نفساً ← التعبير عن النفس

وصف ذاتي

- أن يبد اتصال مع غيره، نفسه ← فعل

- أن يوصل معلومات من الشركاء أو يلقفها بها ← إبلاغ

- أن يدفع الشركاء إلى فعل شيء ← توجيه

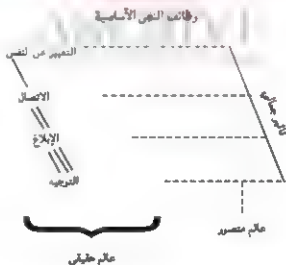
وتقول في هذه لوظائف الأربعة الرئيسية لتواصل⁴ بعضها تحت
بعض من خلال علاقة تداخل فالمصوص الموجهة تبليغ (عنى الأثن بشكل
غير مباشر) بمعلومات، والمصوص الإبلاغيه بشرط وجود اتصال بين
الشركاء، وهي العادة بعدد رد العرد الدعل⁵ أمراً ضرورياً لإنشاء الاتصال
و مستقبله. ولذلك توجد بين الأنماط الأساسية هذه انتقالات انسيابية،
لى حد أن فعل أنماط الوظيفة هذه بعضها عن بعض لا يبدو ممكناً. لا
بعدوة معيار العلية. من خلال من اتصال محض (تجبة) يمكن في حول
معيبه أن يتطور اتصال معلوماتي نظوراً سريعاً إذ حطر ببال أحد

النص، نوعه ونقطه - الوثائق جانب مان وديتر فيهنجر ت: سعيد حسن بعيري

المشاركين، في التفاعل أن يبيع بشكل عرشي عن معلومات معينة
إحصائية وعنى لكس من ذلك إذا لم تود وظيفة الاتصال إلا دوراً ثانوياً
(أي أن الإبلاغ هو العال) فإن الأمر يتعلق بالمسألة لما بمعلومات
اتصال»

ويتحد جهد المتواضع وصعاً خاضعاً مع وظائف النص لاصحابي،
وذلك لتحقيق تأثيرات جمالية لدى الأعضاء بمساعدة العنصر ويحدث
ذلك بوجه خاص من إبداع خلق منتج النص بمعاونة النص الحقيقية متصورة،
ويبيع لتلقي بهذه الطريقة معلومات براجمائية، وإثارة عطيات وعنى
على طيفه خصوصاً⁵⁵

لذلك نحن نرعى هذه الوظيفة الخاصة بتصور لاذية في
لغرض التعطيل التالي للوظائف الأساسية للنصوص



النص، نوعه ونقطه - الوظائف عليه مان وديتر فيهتجر : سعيد حسن بعيري

إن هذا التصنيف الكلي لوظائف النص ليس تخطيطاً لغوياً يحسب
نكسها، لأنه يمكن الوصول إلى هذه الوظائف الاتصالية دائماً في حوال
معينة أيضاً (وإن كان ذلك أيضاً في إطار محدود للعناية بمساعدة وسائل
غير لغوية. ومع ذلك يظل الإصرار على أن هذه الوظائف تتحقق في
الاتصال لعملي أيضاً بمساعدة النصوص بوجه خاص (١) ولذلك فإن
هذا النهج الأطار عن مكونات الهدف والمقصود يرتبط بمعطيات لغوية
ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر أيضاً.

ويمكن أن يعد التعبير عن النفس، وظيفة الإعلام بمفهوم بولر
(1934) وظيفة لأغلب الأعمال لعموم لذلك
يعني أن يعد هذا التصريح بالتعبير عن النفس بمعنى توسع لعناية له
مفهوم يشتمل - ر. سفيرغ الشهير (أهارنويج) حين 1974 و 299 وما
بعدها، وكذلك التعبير ما في - باب - إليه الزان مثله حل الوظيفة
(أ. وجرور 1974، 31 - يمين 1974 و 200) ما بعداً، وهو ضمن
كل وظائف الاتصالية الأولى الأخرى بشكل كامل.

ويسمى التعبير عن النفس بطريقة ما في شبيب لتوازن انفسى
لدى منتج النص، وبعض النظر عن حالات استثنائية فريدة (تفرع
لشعور، فإن النصوص أيضاً تحدد عد غلبة هذه الوظيفة الأساسية لأعم
محددات تقاعلياً.

ويتضح هذا الجانب التفاعلي بوجه خاص في النصوص المؤثرة إلى
مجموعات (أ. و. جروس 1974، 37 وما بعدها)، ترتبط بها الرغبة
العامة في التعبير عن النفس بمجموعة بتضامن معها منتج النص (عدد
فصل مرامى عن مجموعات أخرى) وباشياء الرموز غير اللغوية
لتعبير عن النفس (الملايس، وتريعات الشعر والطواطم...) يؤدي

النص، نوعه ونطه - الوثائق عليه مان ويتر فيه نجر ت: سعيد حسن بعيري

لتنمى للعوي في نصوص هذ النمط دوراً مهماً (الأعني لجمعية والنصوص العوية للشباب، قارن 4-5).

ويمكن أن يعد الاتصال الاستعداد للعاون الاتصالي وتحقيقه، شرطاً لكل تواصل. وفي النصوص ذت لوظيفة الإيصالية لعابية (السحب ومعادنات الاسرجة واحاديث معصوب المطار، بطانات التهنئة لبريديه) يعنى الأعضاء أساساً بإيجاد لتفاعل وصمان مجاهد، أي لشروع في علاقات اجتماعية أو الحفاظ عليها أو إنشائها وظيفه المعاملة (العافية) دور لرغبة في التأثير موجهة الى مواقف الشريك، ويمكن هنا أيضاً أن نعرض أشكال مختلفة من أشكال قطع لتواصل

ن نصوص لاذ بث غير المكلفة من الا ن نذكور: كما سبق (ومعها أيضاً بطاقات التهنئة لبريديه في نصوصه فحيثما يتكلم فيها على صحة الطفل، الحسن أو عن أحداث الأجرة فإنه تتبادل د حيث تتحدث نبره نسمب نها من نمنعة ن نساكية يعنى التعرف ن ن نسي غير من بعض نطال ن ن ن شكل من لأشكال.

وتؤدي صياغات الاتصال أو احره، اتصالية في النص أيضاً في نصوص الإيلاع ونصوص التوجيه ذراً مهماً كأشكال التوجيه ونوجيه الخطاب في الجراء. لا تنحى في كثير من معادج النص، وشار ن الإيلاع، على الاتصال خلال معاصرة مثلاً (/ ولدلك، الرملاء الأعراء، نتوجه إلى س / وأرجه التأشير إلى الاتصال في جامعة النصوص (/ أنسى أن تواصلوا حديثكم الشيق) / إلى اللقاء /).

ن النصوص التي نستخدم بوجه خاص لتعل المعنويات (لسمعق من المعنوية أو إيصالها) نطرح عليها نصوص لإيلاع ن نسم هذ الفئه

النص، نوعه ونقطه - الوظائف فإنه مان وديتر فيهنجر ت: سعيد حسن بهيري

لأساسية من الوظائف العنابية لعظمى من عدد كل الموضوع المحكى ورودها. لمرجه أنه قد سوى لرمي طوي بين هذه الوظيفة الأساسية وبين التواصل إجمالاً - عند إهمال الوظائف الأساسية الأخرى.

وتعمل أقسام فرعية كثيرة من عطف هذه الوظيفة بعضها عن بعض مستنداً إلى لأدوار لمباينة للإبلاغ وعليه يقسم مجموعة مصوص التحقق من معلومة إلى الأقسام الرئيسة التالية:

1) مصوص لكسب معارف أو معلومات جديدة المصوص المساجية لتجارب معاديات الطبيب مع فريض (المتحقق من التشخيص، مصوص البحث - يدرج فيها كذلك المصوص التي تستخدم أساساً للتوجيه بعد لتريك م - جور سؤال - تجرب ك - مستمد عن طريق،

11) مصوص لمقص المصنعة - بعد بعدى - مصادات - لاحتبار، أشكال - فحص كتابه لكها - .

وفي نفسه الأكبر من لمصوص لمصنعة لمصنعة يوجد تسميم بما - على خصوصية كل مصوص من مصوص موصيه - يعني الأمر في ذلك بمعلومات عن:

1) نتائج اجتماعية، ترتبط بأحداث النص، صور الاستنباط والتعيين والصع والإلهاء⁽⁶⁾.

11) مواقف منتج النص من المتلقي - صور التهنئة، والشكر والاعتذار⁷⁾

- مواقف منتج النص من مجموعة (= لمصوص المؤشرة إلى مجموعة، انظر جروسه 1974، 37 وما بعدها) - لأعاني الاجتماعية، المحادثات الجماعية بين الشباب ..

- مرقب منتج النص من أحداث محيط لها مع توجيه لتشارك (=

التصنيف، نوعه ونطاقه - الواقعيات هالته مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

بموضوع عهدية، وعمود، تأكيداً، الشرع، عقود، تحديد،
تهديات..

مواقف منتج النص من مركبات معينة للأحوال في الواقع (= يلاع
مبرز للحادثة، سرد الانطباع، وصف حسب مفهوم طرق لخص
هايته من 1979، 292 وما بعدها)

III. حوال الواقع لتي تعد مهمة أو جديدة بالسبب إلى المتلقي. يريد
المنتج بمداونه هذه المصنوع أن يؤثر في مواقف لشريك. إنه يريد أن
يعمل على إعادة لشريك من المعرفة الجديدة في سلوكه المستقبلي ويشجع
هذه المصنوع من المصنوع المثله لها كثير من أشكال النص لشائعة
لتي تمتد من شكل لعلام لعلام بسيطة زمر لعلامات والأقوال
فما المحكمه على المصنوع المردية مقدرة لوضع عادية

وسيع، بها مركبات من هذه المصنوع المصنوع مجموعة من
المعلومات التي تشكلت بها تتغير في الواقع الانساني وسهل الأمر
في ذلك المصنوع هو ليس مبره نكن شيعي من رسماتي
معين سلف لستور سلف عن المصنوع. الأمر في مجموع ما هذه
المصنوع المقصود تشعل موقعاً وسطاً بين المصنوع الموصلة للمعلومة
والمصنوع الموجهة فرائي، أرامر إدارية، عقود، اتفاقيات، توكيلات،
لوائح، نظم إدارية.. (حول ذلك وغيره فيهتجر / شبيس 1987، 98 وما
بعدها).

جراً تحقق بوظيفة لتوجيه للمصنوع تلك المركبات من لأحداث
الكلالية التي مكلل بمداونه منها (أو على الأقل يقصد إليه، تأثيراً
مباشراً لمنتج النص في فعل المتلقي، والتي تدفع تبعاً لذلك لمتلقي إلى
إقدام الأحداث = بمصنوع موجهة لمحدث بالمعنى الضيق) وتدخل فيها
المصنوع لإرشاديه (إرشادات الحدث من كل نوع، وإرشادات المتشعبين،

النص، نوعه ونظمه - الوثائق هاته مان وديتر فيلهنجر ت: سعيد حسن بعيري

ورثا بد ب تأليف النصوص... والأوامر وأوجه الطلب، أي النصوص التي يملك مسجوف قمره حاصه على الحدث والحكم، مما يعزو للطلب حاصه إرمية (يكون المستفي في هذه لفئة النصية دائماً ملزماً أو مجبراً على تنفيذ حدث الطلب المستحق).

ويضاف إلى ذلك النصوص التي يكون ثنائيتها اختيار فيما إذا كان يريد تعبئة طلب شريك الاتصال أو لا يريد توجيهات (تعليمات إرشاد) ومحادثات، وصائح، ومقترحات، والتبادلات واستعطافات ورجاءات متسقة أو غير متسقة في الاتصال المنطوق... (9)

وما على ذلك دساً بلحن يهدد الروح من توليفه نصاً للنصوص التي نصوح سرده جعل نسجاً شركاء، الأنسب خصوصاً معدة للحدث، فخطه من كل نوع (حفظ لعمل برامج سرده، والمواعيد والاتفاقات نسج) وحده سردي في رتبة ممكنة

فما للنصوص التي تقو أسسها بمرأ جاذب، فممكن تعطيل الوظائف الأساسية في سبب بحثي، وهي التعبير عن نفس وتصوير الذات (وإنما في خصوص بصغريه) ونصوص لا علاج للحكايات والقصص لتقصيرة والأعمال الدرامية، ومن البدهي أيضاً خصوص التوجيه (كل الأجاس الأديبه) لكنه يعوز في العادة أن بعد النصوص الجماليه - من وجهه نظر هذه أيضاً - خصوصاً متعددة دلالات بيد أنه في كل خصوص الأثر الجمالي يولد عالمه جبالي⁽¹⁰⁾، ولذا يجب أن يعرض التجريد المرتبط بذلك في موافق معينة من خلال النص الجمالي ذاته وحالاً للنصوص التي مرجع إلى معرفة الحقائق لدى شركاء الاتصال لا يمي عالم مقصور - موثقي في النصوص لا يشكل عاقي - ويمكن لمصنعي حينئذ أن يسبح السردج المنصور للواقع ويسر ما هو جمالي حاصه (حول ذلك، نظر لرشتر 1984⁽¹¹⁾)

النص، نوعه ونقطه - الرقعات هالنه مان وديتر فيه نجر ت: سعيد حسن بعيري

2-4-3 ألفاظ الموقف:

بيد أن النصوص لا تشمل بمساعدة تحيط للوظيفة إلا على جانب واحد فقط منها، ومن ثم فإنه ينتج عن ذلك حسب رأينا صورة غير دقيقة لتفريق بين النصوص. وبمجرد ذلك على سبيل المثال من خلال مكان عرض للوظيفة الاتصالية للرجاء في النصوص بطرق متباينة فالرجاء من شريك في طبقه اجتماعيه مماثله يقدم بطريقة محتففة عن الرجاء (دي المضمون دته) المرجح إلى رئيس في الحقل وتجنس كذلك مروق في تشكيل نص هل عبر عن الرجاء شعورياً وصيغ كتابياً هل يبدو الأمر حول اتصال بوصي أم اتصال مؤسسي. وينتج عن ذلك ضرورة أن ندرج العومل موقفه محبة هالينك من حسب نص رجاء أن سطر إلى هذه الفرضية العامة اليوم على أنها «رأي عام».

وأسرر هو تفكر كيت يجري ذلك ما مجالات موقفه لتي تعد مهمة لتفسير الجمل من سطر المثال من بخصر هال نص يسمى بوجه عام «سوق الألبان» في شعب المثال لاجتماعية بين الشركاء أو بوصيف مؤسسات محشقة أو حتى اسس لأشكال المختلفة للمجتمع موقفية النصوص؟

إن تساؤلات مثل هذا النوع نتجاوز في الأساس مجال كفاءة الدعويين لكن لما كنت البحوث لاجتماعية لهذا الغرض الخاص حسب علمنا غير متوفرة فإنه يجب على المعويين أن يعاينوا على الأقل أن يسمرو تلك لقبوذ الموقفية التي تكفل سلامة المقصد والاستعمال الموق للصطوبات الدعوية في أوجه اتصال طبعية (أدموندسن Edmondson 1981، 1) حتى سلق من الغرض القائل من المواصلين قد اعتبروا معرفة بموقف أيضاً وأنهم يفعلون مماذج موقفية معيه أيضاً عند القيام بمهم

النصر، نوعه ونقطه - اولونجهانجه هانجه مان و د پتر فېهېچر: د سعيد حسن بهيري

اتصالية (أي معرفة بأي الموقع التي يمكن أن يستخدم فيها عرض من مطايعين استخداماً واعداً بالمداد).

ولا تشارك في هذا المودح اللوثي فيما يبدو سمات «مواقف
الحالة» لعمرة تحسب (هارنوج وأخرون، 1974)، بل قيم الخيرة يقول
أحدث لحكمة «والمطية ومحريات الشاط بوجه خاص أيضاً» ومن ثم
تزيد لمفهوم الواسع للموقف الذي تدمج فيه أيضاً معارف عن مجالات
الاتصال والمؤسسات والتكوينات الاجتماعية. ولكن أن يستبسط شروط
إطار لموقفية هذه في رأياً نقاط لموقف المهمة نحن لا تشارك بعوي
كثيرين في لغز من لغز نأثر من «العدول» اللغوي مع كم كبير
من المواقف فيه لا يمكن حصره. بل معاً لذلك بعيد من ليدانة أي
تصحيح لسمعة «موقف» أما نحن فليأخذ على عكس من ذلك بمثل -
انطلاقاً مع سمعة «*divergence*» (1995) بوعي «عدول» من كل سياق
متفرق في «العدول» يشار إلى «العدول» هو «العدول» في عدة محددة
من نقاط مودح موقف بوليفيه سي يمكن «ميسرة» من نحن وعي
شكل. مشترك على أنها «جمعية» خاصة بالجماعات

ولكن كيف يمكن ان نعزل أعماط الموقف تلك بعضها عن بعض؟ ما العلاقة التي تربط بعضها ببعض؟ يصعب في الوقت الحاضر تقديم إجابات واضحة عن هذه الأسئلة، ومن ثم لا يمكن أن يقدم لهج لمحدد ومعالجه فيما يلي لا عني أنه محاولته لإبراز حواش مفردة - مهمة من وجهة نظر - من سلسلة متصلة من مجموع العوامل الموقفية وتجعل في ذلك - حسب فهمي الأساسي للعناصر - التفاعل (وموقف الشدط لطروح معه معهد هارويو و آخرى 1974، مطلقاً للتصنيف لكني

التصنيف، نوعه ونطاقه - المراجعان: مان وديتر فيلهنجر ت: سعيد حسن بهيري



يصالح ابتدأ النشاط التفاعلي بالأساس في كل معيار لهذا التقسيم د. ج. من المصوح يتحقق بأوجه نشاط أساسية غير كلامية ويسج عن ذلك الرطب الموضوعي لهذا المصوح بمجالات النشاط الأساسية ولعله لا يشار لها إلا بشكل عابر إلى أن الأقسام المخرتبة لموصحة هما فقط يمكن أن متفرع مرة أخرى إلى مروع كثيرة ولكن ليس كل أوجه النشاط الدعوية تشظم في فعاليات غير كلامية، إذ لا توجد أوجه اتصال كثيرة لا يحددها نشاط حر معين، بل نشاط عام مجرد نسبياً أو نشاط يوجد في المستقبل البعيد⁽¹¹⁾

النص، نوعه ونقطه - الواقعانج هالنه مان وديتر فيهلجر ت: سعيد حسن بعيري

(11) التفريق حسب التنظيم الاجتماعي لأوجه النشاط

إن أغلب وقائع التفاعل مصاعه بشكل مؤسسي (الامتصاصات لاتصال اليومي، ولتشكيل الرياحي العردي ونص، ومن العرع) بأوجه نشاط الاتصالية تجر في إطار مجالات اتصال معينة: الإنتاج المادي، التجارة والخدمات، الإدارة الحكومية والمعبية، الأحزاب والتنظيمات الجماهيرية، شؤون المرور - الشؤون الصحية، شؤون البريد والاتصالات، شؤون لقضاء، تعليم الشعب انعم، الثقافة العلاقات لدولية ونحو منهم مصطلح « مؤسسة » هنا عني انه مشاة اجتماعية للقيام بمهام خاصة في المجتمع بأكمله (12)

وقد وضع لأحد هذه شهاده شخص معين 1 مجموعات معينة، بطور ان ساعدته فيجربانه خاصة أشكال منظمة لمرور ومن ثم فإن ما يجبر، مصاعه مؤسسي هو ما « يحدث حسب مراح أحداث منظمة من الداخل بشكل أكثر » من حكما (مراح النشاط) ان الاتصال مؤسسي يحدث من جهة معين بأشده فهو يرجع إذا لي متطلبات حسبده يظهر لأمر يرتبطه فحد دور اجتماعية خاصة

(12) تصنيف وفق عدد المشاركين

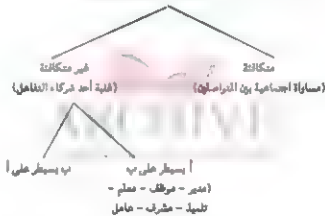


النص، نوعه ونقطه - الوثائق هاته مان وديتر فينجر ث: سعيد حسن بعيري

(vi) تمييط وفق الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين:

ترتبط الأقسام المستبسطه هنا أساساً بالعلاقة الاجتماعية بين المتفاعلين في أثناء فعل الاتصال وليس بوصفهم لاجتماعي (ممار، موضوعون) أو ترتيبهم لاجتماعية لكن توجد سمات لموضع (اجتماعي) غالباً في اتصال بتوزيع الأدوار والعلاقات الاجتماعية للشركاء - بعضهم ببعض في عملية الاتصال الفعلية

(iv) الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين



وبالنسبة إلى عمليات التفاعل التي تدير وهي عداد روتينية معينة يتحدد هذا التوزيع للأدوار من اليد به (كل واحد يعرف حقوقه وواجبه عند الاستشارة المهنية، في جلسة محكمة) وفي مقابل هذا يجب أن يتفاوض "ولاً حول هذه الأدوار في مهام سجر للمرة الأولى أو مفردة

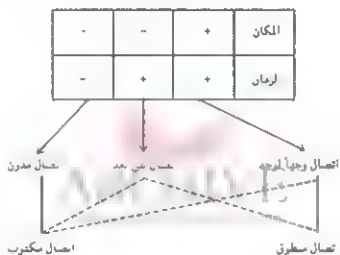
(v) الأنماط الأساسية لموقف الحال:

مفرد، امتداداً إلى ما بدا كان موقف الإدراك/ موقف الحال يشترك

النص، نوعه ونقطه - المؤلفات: مان وديتر فيلهجر: د: سعيد حسن بعيري

مع لمكوسين الرئيسيين المكان و لزمان بالمسببة لشريكه التفاعل أو
بشتركان بشكل حرشي أو بحسب (انظر جوليش / رابله Gülich
1975, 153), بين أقطاب الموقف التالية:

الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين (٧)



ويطرح في هذا السياق تعريف آخر لمكونات المكان وفق لوضع المعين
لخصيه لتفاعل الاتصال في السوي المركزي، في فضاء، في المدرسة
ويتضح من ذلك ان هذا لتقسيم الذي ينظر إليه تحلياً على أنه جوهري
لتسيط الموقف، ليس له إلا اهمية ثانوية للبحوث اللغوية النصية، إذ إنه
لا يرتبط في العادة بتعبير المكان إلا لتعبير مصاصين النص، دون تحولات
مقصدية أو استراتيجية أو في النية أيضاً

ويكمن على سبيل المثال أن يحدد الاطار الموقف في خطاب رسمي

التص. نوعه ونقطه - الرقعات جانبية مان وديتر فيلهنجر ت: سعيد حسن بعيري

لأحد، مؤطرين إلى مؤسسة اجتماعية من خلال المعايير (البارامترات،
لتأليه

يرغب لمواطن (المشارك في الهاتف) من أن يجد له خط تليفوني إلى
مسكنه الجديد (= ي).

- ولما كان غير قادر ولا مصرحاً له بالشاغل العملي المرتبط بذلك، يتوجه
بخطاب رسمي (هـ) / موضوع - التص. قائمة خط تليفوني في المسكن
لجديد / إلى المدير فحخص في مصلحة تابعة لمؤسسة شؤون البريد
والاتصالات: مؤسستين وثلاثين + اتصال (ب) و(ج)

- يطلب منه انه (الرد) للاتصال، وبخاصة دعوته لأنشطة عملية -
موضوعية لأداء الحالة التي يرغب فيها (تصل موجه للحدث (أ)).

- وما كان منيع سفي حلاًقاً للموسم، ليس لديه كذا خدم الخامسة،
وليس لثبتي مرمب ماء. لأخط الي - بت سفي مرمب سفي، فإن
الأمر سفي باتصال غير متكافئ (ب) السطحي (أ)

ومرثه نال مؤطرين مرمب سفي الكسب سبيّة لتص. الخطاب
الرسمي، والرجاء / المطالبة (قارن 3-4-3، 3-3، 3-3-1)

وباختصار: فالنص الموجه للحدث هو:

(أ) موجه (بشكل خاص) إلى شاغل موضوعي - عملي لمتلقي

(ب) اتصال مؤسستين.

(ج) اتصال ثانوي

(د) غير متكافئ.

(هـ) اتصال مدون.

3-4-3 أنماط الإجراءات:

ن. لصوص دت لوظائف الاتصال، لتبائية ليست متخصصة في

النص، نوعه ونظمه - الوثائق هاته مان وديتر فيهجر ت: سعيد حسن بعيري

لإجراء نص لمي تعد جوهرية للأجزاء المنهجية لدى مسح النص عند بناء النص¹⁴، وسيور من العدد الكبير من إجراءات التفاعل الخطرات لقلية

(i) عصبية توسيع النص مرجع إجراءات إنشاء النص ابتداءً إلى كم المعلومات هل ينبغي أن يوسع موضوع النص أم لا وإن كان الإيجاب فما هي مكونات الدعة لتس يمكن أن تحقق مثل ذلك لتوسيع الموضوع النص بشكل اسب من خلال تخصيص موضوع النص أو تعليق الحد المعبر عنها في موضوع نص أو يصاح لحد بمسعدة أمثلة، محططات (1) ويمكن أن يشار في هذا السبب إلى أنه مع السبب في تركه نظر من تبيد من مكونات دعة عدة على أنه من مذهب غير به في حالات كثيرة يجب أن تفسر منتج النص من مذهب موضوعية مطلبية (شوش 1984، 1988) من خلال قضايا متغيرة ونظمها.

(ii) حضور إجراءات التوسيع لتوسيع النص من أجل أهمية خاصة لإنتاج النص، بدون تسي تسعة نص كسببه يلائم مفهومية أو توحيداً هي نفس تسامته من لإجراء بسيطة ثم المعقدة (سردية وصفيه حجاجيه كذلك 4-3-5) يمكن بالنسبة لمطلب معين أن يثبت أنها واعدة بال نجاح في تحقيق الهدف

(iii) إجراءات مفردة بكتيكية - متخصصة تستخدم بوجه خاص للتحصيل الإضافي أو تعوية لقررات لإجرائية الأساسية ومن الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا الإغلاء/ الخط من شأن الشريك، وتعوية العاطفية للمطلب، بسيط الأمور أو تعقيدها عن وعي (انظر كذلك 2-5)

يكون مجموع هذه القرارات لإجرائية بالمعهوم لصيق الآس تس لقررات لها - لدى منتج نص وسيور فيما يلي عرماً بمطيقاً لها

النص، نوعه ونقطه - الوتجاتع فالبه مان وديتر فيبهلجر ت: سعيد حسن بهيري

(٧) عمليات اتخاذ القرار لدى منتج النص

نقط الوتابة: نصوس - التوجيه

التوجيه

/ المقصد - الأساسي، موضوع - النص /

إرشاد محاطية رجاء

غير مكاني مكاني

(2) محددات موقفية

طلب

سقوط



(3) قرارات إجرائية

(أ) توسيع موضوع النص

مكونات داعمة

إيضاح تخصيص

(ب) خطوات إجرائية استراتيجية

إجراءات مركبة لإنشاء النص

تعديل

(ج) إجراءات مفردة

تكتيكية مخصصة

توجيه حرجية

علائق

النص، نوعه ونقطه - الوتجاتع هالنه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بهيري

بالرجوع إلى المثال السابق ذكره في طلب نقل حظ تليغوسي يمكن ان
يحدد مكونات الإجراءات ما يلي.

(1) يوسع موضوع - النص عادة من خلال مكونات - التعلييل (مثلاً
إشارة إلى الإلحاح في مطلب وشرورته)

رجاء من أجل السماح بهاتك وتركيبه



قارن 2-3-5

(m) بعد حينج ساداً إجراءات تسجيل النص نعدسه موضح تساؤل
بالنسبة لموضوع "أ" ممكن "معلن" بعد 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68 70 72 74 76 78 80 82 84 86 88 90 92 94 96 98 100
منتج من ذلك علامج بعد قسمة عدد أ ب هـ 1 بعصه
بعض مستند من ذلك سادج حو انظف النص طلب نقل
الهاتف 10

تخطيطاً: آ وب و ~ رمزاً للنص.

(m) يمكن هنا استعده طرح حدث رد الفعل لدى المتلقي الذي
يرغب فيه منتج النص مثلاً لعدد الكبير سبباً من الإجراءات التكتيكية
الاحتياطية (حول ذلك 1-3-5). ومعرض منتج النص هذا لحدث بوصفه
حدثاً مهماً لجماعة اجتماعية معينة أو للمجتمع كله م (د)

وهكذا تشكل عمليات القرارات هذه مجتمعة الإطار لنبء لفعلي
للنص.

4-3 نقاط بناء النص:

ليس من الممكن أساساً بسبب كثرة قرارات وظيفية ممكنة وموقعية

النص، نوعه ونقطه - الرقعات ملته مان وديتر فيه نجر ت: سعيد حسن بعيري

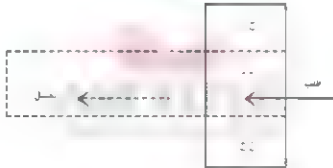
ويمكن أن يستبطن من مثالنا عن النص ما يلي:

- إن الأمر يتعلق مع نصوص جرنية «ن» (= يطلب... و «أ» (= يعمل... ينص مركب (= أ)).

- أن «ن» حدثت من جهة الموضوع (= أ ب).

- أن سوا النص المكونة من و «أ» يجب أن تربط بموضوع النص الكتي
«خطاب موضوعي رسمي» (مع «ج» و «ح» الإخباري، «أ ب»

خطاب موضوعي رسمي



حيث

ج 1 = رأس الخطاب (الشاريح، عنوان المرسل إليه، إبراز المطلوب،
ومي المحتمل الخطاب).

ج ح = خاتمة الخطاب (ومن المحتمل حر - نهائي مختصر، صياغة
تحية، توقيع،

وبالسيه لتتابع وحدات النص - لجرنية في «ن» (= أ د) يجب
على مستج النص أن يعبر إذا ما كان «ن» يستقي أن تخرج إلى «مركز

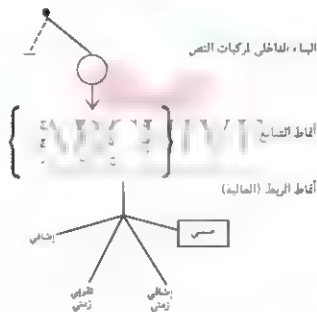
النص، نوعه ونقطه - الوثائق هاته مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

لعرض، و إذا ما كانت معلومة التواظ تظهر بمعنى مبدأ الصعود في نهاية
« و ن »

ألفاظ التتابع:

تعد عمليات التتابع والترابط بوجه خاص مهمة للبا، أند حتى
لركبات النص الجزئية

ألفاظ بنا = النص



إن تتابع الأحداث الإيجازية (مقدم هنا من خلال أ، ب ج د ي
(قرن 4-7-9)، يمكن بالطريقة داتها مثل تأليف وحدات النص الجزئية
داتها (حيث يعهد « و » عنى أنه رمز لكل معلومة مهمة للنص الجزئي).

النص، نوعه ونقطه - الوثائق عليه مان وديتر فينجر : سعيد حسن بعيري

ويمكن اجراء أن يحدد كذلك التبعج لقصوي من خلال أنماط ربط حسبية (أنماط الربط) (إصامي - اصامي - رمسي - تعريفي - رمسي - صمسي -) ومع ذلك فقد ثبت لإبصال معاني النص الجبروتية أنه يكفي أن كل عطف غالب فحسب (انظر الشكل السابق)

وفيما يخص مثال النص ينتج بالنسبة لـ « أ » تبعاً لهج أساسي حجاجي عليه عطف لربط لإصامي - لصمسي، الذي يقدم من خلاله تتابع ثابت سبباً لأوجه الامتداد المبردة المقررة وبالنسبة الى « د » على لعكس من ذلك لا يتوقع تعريق حر (ومن ثم بما - إصامي) إلا في حال استثنائية عند إكسار « ج » و « ح » (محصل على البنية الأساسية الأتقية التالية للطب¹⁶)

« ج أ » رأس الخطاب

« د » رأس الخطاب « د » لأن « د »

« د » (طلس) من « د »

« لأن أوب » « د » (د)

« ج ح » حاتمة الخطاب

3-4-5 نماذج الصياغة:

تستخدم محاولات التسميط على مستوى عرص النص وإشادة في لغة وحدة (وهنا الشيطان لأساسيان في مرحلة لصياغة، انظر 3-3-5، بصعوبات خاصة معي الأساس لا يثبت لص داته (بشروط موقوفه بمائنه بقرياً) لا يثبت إلا في حالات استثنائية شديدة لمدرة صياغة النص داتها في لغة بعينها - ويستتبط من ذلك أن صياغات لص لا تحصى أساساً لتعريف أو لبا - لأنماط أو لنماذج

ومن جهة أخرى لا يكون منتج النص بابه حال متحرراً كلية عند

النص، نوعه ونظمه - الواقعان عليه مان وديتر فيهتجر : سعيد حسن بهيري

صياغة النص، ومن الواضح أنه لا تكفي مراعاة القيود الدلالية -
النعوية ويجب أيضاً أن يوجد أيضاً ما يشبه النموذج / المعيري
لصياغة النص (عند تطابق إطار بناء النص)

هذا العرض تدعمه ملاحظة أن المتلقي يمكنهم أن يظلوا بحاجة
لصياغة ذات صبغات متباينة دون مشقة وأن يلحقوها بالقسم
لنصي ذته، حتى الترجمات التي لها تشكيل شديد الباه، يعرف
عنها المشاركون في الاتصال في لادة باعتبارها صبغات لسوع النص
ذاته وينتج عن ذلك أنه يجب في صبغات النص - مع كل شخصية
مردية في شكل النص في كل حالة - أن يتعكس ما هو خاص وما هو
عام بها : ما يعني شديد الباه، يشوحي به به عظمة حبيبه عن ملامح
لصياغة خاصة بالباء نصيه معيه. وبعد أبص من خاص المعرفة هذه
أبصاراً شديد نص من نفس ألف النص تحسب من تصاغته أيضاً
فيمر اليرب عن طب سوسيف و عكاش¹، كوكب يمكن أن
تدرك أوجه التقارب بين العناسة والابدة سها في
تصنيف النص؟

(1) تصور مبادئ النظام والصياغة العامة بوصفها مجالاً جزئياً من معرفة
المشاركين في الاتصال، تلك المبادئ التي سود وصفها هب بأنها
معايير الاتصال لمبره للأقسام النصيه فهي نتج أساساً عن
مستويات تصنيف لواعمة في درجة اعلى من جهة التدرج أعى ذلك
4-3، وتعكس بذلك جوب معينة في أوجه طرح المهام لانتصابه

وفي الواقع لدى منتج النص عند تشكيل النص مساحة واسعة
للعباية للإثشاء، الفردي للنص، ولكن ذلك المجال الخاص بهذا النص الصياغة
تقيد مبادئ التشكيل الخاصة بأقسام النص المتحدث عنها ها

منزال المعالجة النظرية لقيه تجربة فلك كيمي في بد يانه، وقد

النصر، نوعه ونقطه - اولوقچانچي ھاينە مان و د پتر قېھنچەر : سەيد حسن بەھيرى

اشتغل ميناك (1980، 1، 106) بـ «المعاجير الحسية» مثل الوضوح والقرع وعكس لأعمال ذات هدف أولوي أساساً أن تكشف عن جهود منظمة لوصف المبادئ العامة لتشكيل النص وتصنيفها حسب مبادئ لفظاء والحبيبة تلك مبدأ Riesel 1968 بأنها «مساب لسرية»، تستلزم وتجمع اختيار عناصر لأشوب في النص وتنظيمها (1970، 76، 18) ويجب أن ينظر إلى أن عدد السمات الأسلوبية وتصنيفها مبرر إلى اليوم مشكلات لم تحل لي حد بعيد وكذلك مسألة ربط عناصر لأشوب بـ «المبادئ العامة لتشكيل النص» (حول ذلك رايه مان 1979، 270، ولرشر 1976، 1976، 1987، 1987، 1974، ص 57 وما بعدها).

[illegible]

ويسعى في ذلك أن تعلم المؤشرات قدر كل معيار (الدرجة بالأسفل إلى وضع لتفاعل، انظر هايه مان Heinemann 1974، 58)، ومن ثم يجب أن يوصف صياغات النص التي تخرج عن هذا الإطار بأنها غير مناسبة أو غير مؤثرة.

(١١) تنعيم معرفة المشاركين في الاتصال بالصياغة أيضاً بمادج

النص، نوعه ونظمه - الوثائق عليه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

صياغة معينة وكلمات وتراكيب، ثبتت صلاحيتها في مهام اتصالية معينة سابقة ويساعد فعين تلك المادح منتج النص عند المن، انسريع، بل و لماسب في عمليات بناء النص ومن ثم فإن مفهوم نموذج الصياغة يعني أن يرتبط بكل الوحدات اللغوية التي يمكن فهمها بوصفها «مقدمة» سبقت صياغتها أو على سبيل المثال ويقود بهذا الدور أيضاً لكميات معددة، مرنظمة بوقت معينة مادح لها صيغة خاصة باتسام النص، وأوجرت بدقة ما هو محور لوقت معين أي اثاره لدى الشريك المتداعي أو رد الفعل المرتكبي).

ويمكن ان نذكر هنا مثله لتلك المؤثرات لأنشاء النص أو مجالات الاتصال ثم نضع جانباً عنك من صياغة سور، نغداد، باقل مستمر، ربات حاسي مقاومة لعب في مجال السابح حادي وحديث تعليمي وساطة سورين برفقة لأ، السمة حاس سور ليعم

بعد، لا أوجه الرصد مبررة لثلاثة سبب محتملة ويركبه بحرية عطية أهمية خاصة لمداح الصياغة تلك، إذ يمكن إعادتها إلى معرفة خاصة للمشاركة في أنشاء نصه معرفة عن حة ربطت كثيرة التردد وصور قابلية الربط لوحدة معينة¹⁹ ولما كانت الخبرات التي تكتسبها في احتكاكها بالبيئة الاجتماعية، يحترق في وعيا في صورة مركبة الهي، بوصفها صور للوقائع مترابطة في الذاكرة بشكل مباشر «كليكس/ كوكلا/ كون Klv, Kula, Kuhn 1979, 142)، فإن تفعيلها يحدث كثيراً بالصورة ذاتها من خلال أوجه ربط ستضمميه ثابتة

وبعد كثير من أشكال التصاميم بدورها مبررة لمجالات اتصال معينة معلوم، مرب، تشجيع البلاطيد الضعاف، المعاون في شعة تامة بين الوالدين والمدرسة بالسمة لمجال الاتصال الخاص بشؤون اتعليم، استعدم

النص، نوعه ونظمه - الرقعات عليه مان وديتر فيلهجر ت: سعيد حسن بعيري

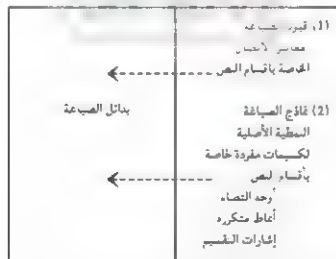
غير مصرح به تعريب عشي . مسؤولية حائية بالنسبة لمجال شؤون لقضاء . ونقود أوجه مساء أخرى بوظيفه مؤشرات لأنواع نصيه معيه بهالع طرف (و لأسي) اعلان عن وفاة، باسم الشعب حكم محكمة. كان يما كان... حكاية خرافية

وتعود المجموعة المذكورة أخيراً إلى مكونات نصية متكررة (مقولة، هايبه مان Heunemann، 1984، 38، التي يبلغ معها الربط الخاص بالتناعي لموجبات للعجيبه و لتراكيب لحرية درجة حد عالية ومن ثم فإن هذه المكونات لتعبئة المتكررة بنشط بشكل دائره أيضاً بوصفها وحدات كلية 11 لوشف 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045 1046 1047 1048 1049 1050 1051 1052 1053 1054 1055 1056 1057 1058 1059 1060 1061 1062 1063 1064 1065 1066 1067 1068 1069 1070 1071 1072 1073 1074 1075 1076 1077 1078 1079 1080 1081 1082 1083 1084 1085 1086 1087 1088 1089 1090 1091 1092 1093 1094 1095 1096 1097 1098 1099 1100 1101 1102 1103 1104 1105 1106 1107 1108 1109 1110 1111 1112 1113 1114 1115 1116 1117 1118 1119 1120 1121 1122 1123 1124 1125 1126 1127 1128 1129 1130 1131 1132 1133 1134 1135 1136 1137 1138 1139 1140 1141 1142 1143 1144 1145 1146 1147 1148 1149 1150 1151 1152 1153 1154 1155 1156 1157 1158 1159 1160 1161 1162 1163 1164 1165 1166 1167 1168 1169 1170 1171 1172 1173 1174 1175 1176 1177 1178 1179 1180 1181 1182 1183 1184 1185 1186 1187 1188 1189 1190 1191 1192 1193 1194 1195 1196 1197 1198 1199 1200 1201 1202 1203 1204 1205 1206 1207 1208 1209 1210 1211 1212 1213 1214 1215 1216 1217 1218 1219 1220 1221 1222 1223 1224 1225 1226 1227 1228 1229 1230 1231 1232 1233 1234 1235 1236 1237 1238 1239 1240 1241 1242 1243 1244 1245 1246 1247 1248 1249 1250 1251 1252 1253 1254 1255 1256 1257 1258 1259 1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267 1268 1269 1270 1271 1272 1273 1274 1275 1276 1277 1278 1279 1280 1281 1282 1283 1284 1285 1286 1287 1288 1289 1290 1291 1292 1293 1294 1295 1296 1297 1298 1299 1300 1301 1302 1303 1304 1305 1306 1307 1308 1309 1310 1311 1312 1313 1314 1315 1316 1317 1318 1319 1320 1321 1322 1323 1324 1325 1326 1327 1328 1329 1330 1331 1332 1333 1334 1335 1336 1337 1338 1339 1340 1341 1342 1343 1344 1345 1346 1347 1348 1349 1350 1351 1352 1353 1354 1355 1356 1357 1358 1359 1360 1361 1362 1363 1364 1365 1366 1367 1368 1369 1370 1371 1372 1373 1374 1375 1376 1377 1378 1379 1380 1381 1382 1383 1384 1385 1386 1387 1388 1389 1390 1391 1392 1393 1394 1395 1396 1397 1398 1399 1400 1401 1402 1403 1404 1405 1406 1407 1408 1409 1410 1411 1412 1413 1414 1415 1416 1417 1418 1419 1420 1421 1422 1423 1424 1425 1426 1427 1428 1429 1430 1431 1432 1433 1434 1435 1436 1437 1438 1439 1440 1441 1442 1443 1444 1445 1446 1447 1448 1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457 1458 1459 1460 1461 1462 1463 1464 1465 1466 1467 1468 1469 1470 1471 1472 1473 1474 1475 1476 1477 1478 1479 1480 1481 1482 1483 1484 1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493 1494 1495 1496 1497 1498 1499 1500 1501 1502 1503 1504 1505 1506 1507 1508 1509 1510 1511 1512 1513 1514 1515 1516 1517 1518 1519 1520 1521 1522 1523 1524 1525 1526 1527 1528 1529 1530 1531 1532 1533 1534 1535 1536 1537 1538 1539 1540 1541 1542 1543 1544 1545 1546 1547 1548 1549 1550 1551 1552 1553 1554 1555 1556 1557 1558 1559 1560 1561 1562 1563 1564 1565 1566 1567 1568 1569 1570 1571 1572 1573 1574 1575 1576 1577 1578 1579 1580 1581 1582 1583 1584 1585 1586 1587 1588 1589 1590 1591 1592 1593 1594 1595 1596 1597 1598 1599 1600 1601 1602 1603 1604 1605 1606 1607 1608 1609 1610 1611 1612 1613 1614 1615 1616 1617 1618 1619 1620 1621 1622 1623 1624 1625 1626 1627 1628 1629 1630 1631 1632 1633 1634 1635 1636 1637 1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646 1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655 1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664 1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673 1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682 1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700 1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709 1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718 1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727 1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736 1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745 1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754 1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763 1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772 1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790 1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799 1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808 1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 264

التصنيف، نوعه ونقطه - المؤلفات: مان وديتر فيلهلجر: سعيد حسن بهيري

ويترك في المراجع المتخصصة بين عدة أقسام فرعية من إشارات التقسيم (أساساً لدى جوليش 1970 وكذلك جوليش / برايله Golich 1975 Raible وشانك 1981 Schank وجوبين Gohvin 1984)، وهي جميعها لا تميز إدراك تقسيم كل نص فحسب، بل منها يسوع بناءً على ذلك بوضوح استنتاجات لتعرف على أقسام نص معينه (حول ذلك وحالاته شانك 1981 Schank، ص 99 وما بعدها).

يمكن عرض مستويات الصياغة من منظور مبدع الوصف الخاص بناءً على النحو التالي:



النص، نوعه ونقطه - الوثائق عليه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بهيري

بسبب انتقالنا نرجو نقل خط التليمون

14123 (شارع هرور 18، ليترج 7010

إلى مسكننا الجديد (شارع سارنورن 57، ليترج 7063)

المريض: أنا عمل في الشؤون الصحية (= أ). ويجب لذلك أن يكون اتصال عملي أو المرضي بي ممكناً بشكل مستمر وسريع (= ب) أمل تحقيق طلبي في أسرع وقت ممكن (= د).

د/ف.

5-3 تحديد المستويات والدمج:

يجب بعد هذه الأفكار على تجميع معرفة بسيطة ن ساهل في النهاية عن د: ارجو تمثيل البسيط موجهة لها في لايفان لفعلي، وعن جو ب: موجهة ولقد أحسن من فكرة تخطيط المعنى بالمردج المقترح هذا بعد موجهة نصيبيات عريضة بتحدد تعريفه الخاصة بأنفسهم النص في يمكن أن يشار لها إكمالاً لذلك إلى أنه يمكن أن شترط معرفة إيجابية وسلبية بتحتاج النص مع أنواع النص الأكثر شيوعاً (رسائل خاصة، ومصادقات يومية موجهة للمحدث وإعلانات في الصحف، واعتبارات...) الذي كل المتواصلين تقريباً لكنه في أنباء مهبة أخرى يجب أن نوضح فروق تشييدها مجموعات معينة إيجابياً وسلباً أمثالاً تقارير الصحافة، بيت لا تعرف للأخرين إلا في صورة تنق (إدائها لا تطلب في العادة أيضاً إلا بشكل سلبي) والثالثة، مجموعة صغيرة من أقسام النص (المقالات مثلاً) لم يسجلها بعض الأشخاص الخاصين للتجربة مطلقاً (لأنها لا تستخدم في وأهمهم الاتصالي)

يتمتع عن ذلك أن المعرفة باتقسام النص ليس لها حجم ثابت

النصر، نوعه ونطه - ارقچانچايه هاينه مان وديتر قيهنچر : سعيد حسن بهيري

للمشاركين في الاتصال في مجتمع الاتصال، وأن مدى هذا النظام لإدراك الجرنى ومصومه لدى الأفراد لا يركز على حيرت لمشاركين في الاتصال عند القيام بمهام مصالية خاصة والمخبرات من هذا النوع تختزن وتشتغل في المواقف المعقدة يوسعها غاذج نص كلفة.

ويجب لذلك أن نجرد إلى حد بعيد محارلات استيعاب تعقيد النص
من معرّوب فردية (وتحقيقات نصية معية)، إذ يمكن أن نسمي
وحد نجرد من بيانات امبريقه في جعل الحقيقة أكثر وضوحاً

ولذلك تعد أنواع لص في التضييق ظواهر ذات عطف مثالي ولفظ
أصلي يوصفها بمبدأ - بقا - على حد - محدودة - الذي ساعدت في
جساعة مقدار مفعولها ، ويعد مكر - هوئف بوصفها إدراج بعينه كلية
للإحراج مفعولها فمبدأه خاصة في مواقع معينة في خار - ذلك ينبغي أن
يعلم مصلطح - بسوء - يكني - متى - متى - في حصار لمصطح
والمصوِّح - يكني - بسوء - متى - متى - في حصار لمصطح
بشرائط بأوصاف متعاقبة معينة

وإن تمسك بعض الناس - مذكرة لا يمكن - بكونها مفهوماً
إبراهيم، ولا صادم لسطح - بل من الصعب كذلك من وجهة نظري المخطط
على مطلب إبراهيم عن التشديد في تمسك النص (وصح) لما حق كل مثال
عصي يصرح بصي معناه (أقرن حول ذلك ٦ - ١١) فمن المؤكد أنه بالنسبة
لخصوص معناه يمكن لأوصاف ذات غلط أحادي أن تصح كعنايتها لكنه
بالنسبة لعدد كبير من النصوص تكون أوجه الجواب عدة مما يبدو ممكنة،
ومن ثم سقط من أن كل تمسك للنص يجب أن يكون مفتوحاً في مقابل
وجه لإحدى المتعددة تلك، إذ إن النص نفسه يمكن في إطار قيود الإطار
دائماً تقريباً، أن يمسد إلى وحدان نسائية في ارتباط بمواقع لأصنام
للمشاركين في اتصال ودرجة لأهمية في حواشي الوصف بالنسبة بشركا،

النص، نوعه ونطه - الوقيجات عليه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

لاتصال²¹، ويصاف إلى ذلك أنه لا يوجد على الإطلاق بها غطي
أساسي بالنسبة لأشوع معينة معينة بشكل واضح²²، وأخيراً تنصع
بشكل أقص بها على هذا السبب المعيني أيضاً الظاهرة لسابقة الذكر
عن التسمية لمباينة للأمثلة معينة ذاتها من خلال ميكانيكي معينين
كل هذه الاعتبارات مجموعة نقود إلى التصنيف المحدد فيبق
لستويات تسمي النص - المتجانسة فيما بينها.

بيد أنه بالنسبة لسكوي انسام معينة معرودة بعد بوجه عام ربط
أنط معينة من هذه المستويات أولاً ضرورياً، وكذلك دمجها في نموذج
خاص لأنشاء النص لا لا تتوسط مقوله نوب النص بين جانب التعبير
وجانب التعبير في المستويين بحسب من ينسب منها علاقات
بالاحتفال انتهى في ثناء التفاعل الاجتماعي ب.ن حول ذلك فيوجد
Weigand 1997، 240

ويستبعد أن هذه المستويات الأولى والخطية لهذه
المستويات ككل رشح فيه معينة من نص أوجه يتعلق
لجانب لوظيفة من ترتيب ترتيب واحد من المستويين يتعلق
بالأخرى بصورت ذات طابع موقفى أساساً وفي خصوص معينة وبخاصة
في المجال التربوي من المحتمل عملية إجراءات معينة في عرض النص أو
إشائه، أو يقع أهمية من مجسدة في بؤرة اهتمام المشاركين في
الاتصال²³.

وعلى الرغم من أن لتركيز الخاضع للاهتمامات المشار إليه هنا في
ستوى لتسمي فإن أوجه تسمي المستويات الأخرى في نموذج نصي كلي
يكون مدرجه دائماً وحتى حين يكون نوع النص البرقيته مفسوحاً من
الناحية الوظيفية²⁴، فإن كيفية عمل برقية معينة لها أهمية عملية بها،
معينة وخصائص صياغة محددة ويهد المعنى تتضمن نماذج نصية كلية

النص، نوعه ونقطه - الرقعات عليه مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

دمج أنماط مختلفة المستويات في وحدة خاصة، يمكن أن يفهم على أنها
حرمة من أنماط ذات سمات من مستويات مختلفة - د ب أقطاب متباينة
- وتوضح عملية الدمج هذه بمثال من نوع النص المذكور أعلاه البرقية، معيه
متنوع بتدأ كل مسويات التميظ في نموذجنا في إطار جانب
الأهمية لتكوين نموذج النص الكلي هذا.

نوع النص برقية

I ن

II (أ) ن

(ب) مؤسساتي / شؤون البريد والاتصالات /

(ج) د

(د) **ACTIVE**

هذا نص من جنس - مقار عن بعد - مكتب البريد، بسيط بين

منتج النص وتقليبه، الملاح خاص / سرية خاصة في النقل،

الإرسال عن طريق استمارة.

III ن

IV (أ) «ح» «و» ح «إجباري (استمارة)

V (أ) حصاراً لإيجاز شديد في الصياغة (دون خطاب، في الغالب

جسمة واحدة تعط

وصرح

(ب) تراكيب مختصرة

نموذج الصياغة: «أصل غداً».

النص، نوعه ونقطه - الرقعات عليه مان وديتر فيلهجر ت: سعيد حسن بعيري

إعلان عن وفاة - فؤاد نصي كلي

- إيصال المعلومة / عن موقف منتج النص من نهاية حياة س /
- اتصال مسجل مساسق في الصحافة / كـ الإعلانات / أو عـى
بطاقات مطبوعة.

- تقوية / محفزة عاطفياً / أو دينياً أيضاً في بعض الحالات.
- «ج ح» جباري / لورثة / التاريخ، وربما الإنشاد إلى تشجيع الجسارة أو
التابن /

- طبقة عليا للأسلوب / ودع / تولى، أرقده في مثواه... /

بحث للديلموم - فؤاد نصي كلي

- إبلانغ معلومة،... / بحث عن معلومة /

اتصال مكتوب بـ

- مقسم إلى فصول جزء مع مكررات مدعمة كثيرة ويحاط به بتعليق
- حجاجي - ربط تسمى على، بعض الساج في شكل مكر رئيسية
(معلومات - ن) في «ج ح».

- موجه موضوعياً، دقيق.

- إشارات التقسيم / مصطلحات علمية / أوجه تضام.

وصفة طبخ - فؤاد نصي كلي

- توجيه غير ملزم = توصية.

- مرتبط بنشاط عملي - موضوعي

- مباشر - وصفي II (قارن 3-5-4)

- متعدد الموضوع (تخصيص أكلات).

النص، نوعه ونقطه - الرلقجائج هالنه مان وديتر فيهنجر ت: سعيد حسن بهيري

ب يحكم أ	
= ر جا .	
اتصال مدرن	اتصال مدرن
III تعديل	ح
مباشر - حياحي	ح
١٧ «ح'» «ه' ح' ح'»	«ج' أ'» «ه' ج' خ'»
١٧ «ح'» «ه' ح' ح'»	موجه موضوعياً
احسن 2	احتصار 2
مهدب	ح
موجه من	ح
يطلب ح'»	ح

ويذكر ان يمدد بطلبه انه مدفوع بحدود ويكون نموذج النص الكلي « بطلب » يدي بعد عنى هرب من بطلب « مكسوب » و « الشفوي » - مفتوحاً (« ح ») مع الربط بالمقام.

ان معرفة مثل هذه السمات النصية الكلية التي يمكن أن تثبت أوجه ربط للسمات على محور قياسي على الأقل بالنسبة لأنواع النص لكثيرة الشروع، ذات أهمية أساسية بالنسبة لإنتاج نص وعملية تفقيه أيضاً سواء، منتج النص أو متلقيه أيضاً بطلقان في مهام اتصاليه معينه من تيم للحيرة متطابقة ويربطان توقعات معينة بسمات هية النص بالنظر إلى مجرى وقائع الاتصال.

ويجوز في لعادة عند تشكيل النص أن يشترط أن يعرف منتج

النص، نوعه ونقطه - الرقباتاج هالته مان وديتر فيهتجر ت: سعيد حسن بعيري

لنص الأولى - عايج بديلة لنية النص، مما يشج احادية معاهد في اثناء عملية فهم النص المتقدمة

ونصة سؤل اخر وهو هل (وكذلك كيف) يصح المشاركون في الاتصال عاوين لسيجة هذه العمليات (أي تروو باسما، خاصة لأنصام لنص)، لكنه من وجهة نظر انصاليه يرجعنايه بعد هذا التساؤل في لنهايه ذا نصيه تامويه نصي الأساس يعتمد الأمر في لمقام الأول على أن المتواصليين يشجون موصواً ملائمة انصالياً أو إشارات نصية مناسبة - مع مراعاة فهم المكونات الخاصة للمعرفة تهماً صحيحاً والتفاعل معها بدلاً مناسباً ولا يجب على المشاركين في عمليات الاتصال أن يقيموا حساباً دائماً للنمط «نمذج النص الكلي» في النص الفعلي

الهوامش

10 هذا هو الفصل الثاني من كتاب تحليل نصي عند محمد سفيح Textlinguistik, 694: Einführung: S. Alkaf حولتجدناج عابيه دار وديتر فيهتجر W. Hemminger D. Schwager

11 نمطه نصي فرسي، ينصص في عديده دارسيه

12 دارر بك كديبر Kallmeyer 1966: 132 لا انا نصق قروا موجهة ومنظمة نصي فقط ليد ينصل بدوراع لاصية نك، بل تشكل حضوره ربيده في نغاص مع قيمه اجتماعيه في نك

13 نمطه «واقعية» عد في طار نظرية نكاه نصي في نمطه عشر في عمل نكاه نكامل في نمطه لاصص، ديه نصي نكاه نص في بوجرد / ريس 198: 94 وظيفة نصريه بنك نمطه نصريه في نكاه دارر بك نصنك عديده نمطه بوظيفة ندي ميشل وغيره (1985: 14) «نطلق على توجيه اهداف الأنشطة ونماتية الأدوات / الوسائل والبيعه»

14 محمد بوضيعة في كتاب نصنك: جرس 1981: 82 على سبيل مثال بنك نمطه لاصصا لمتج لنص نصا في النص: «وفي ذلك لم يراع بعد بوضوح دور تخلفي وفي المقابل يذكر لدى ميشل 1986: 68 أن وظيفة النص يمكن أن تهدد أساساً عن خلال

من نواهل القول: أن تشير إلى أن الرواية عالم شديد التعقيد لمسيح الأجزاء، متداخل الأجزاء، إنها جنس تجري سردي من مطروحات على أن يهضم ويمثل ويستثمر عناصر متنافرة كالثائق والمذكرات والوقائع التاريخية والملاط الفلسفية والمعاليم الأخلاقية والأساطير، وشي من الإرث الديني والأدبي، ومن علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة إنها كما يصفها هارنر كعصور من تآكل عصب الانتقاط لأبعد من بعد، مستمرة لا تنقطع عصور من الرواية، كعصفور، من ٩٩، من هي حبيبتي، جورج لوكيس، مبحثة لعصر الحديث.

وقد ساءت كل من أبيه همد كبريه بأصيف الثلاثية الأجزاء «الطريق إلى الشمس» بجمعة محبته ١٩٩٩، جملة إعادة عن اتحاد الكتاب العرب بمصر ما من سس ١٩٩٩ - 2000، قد حمل الجزء الأول منها عنواناً فرعياً هو «شريفه ال امر»، والثاني عنوان «شرق/ غرب»، والثالث «المجوزاء». وامتد زمن الأحداث التي وقعت في لروية أكثر من ثلاثين عاماً بقليل (1914-1946) وهي عوام حافلة بالأحداث والأحلام الكبيرة. إنها عوام اتصال الشعب العربي في سرية خاصة، وبلاذ لشام عامة، ضد الأثرات والغربيين. وقد بسط الروائي ذلك من خلال قصة عائنه (أول مر) ببطلها (عرب المر) وروحته (شمس)، التي تنهي إلى قبيلة (الرولا)

وسوق الكناز في جرته الأول عند انتصار العرب على الأتراك في العام 1918، ودخول الجيش العربي طاقراً إلى دمشق بقيادة فيصل بن

الحسين وتوقف في جرنه الثاني عبد ميسف الثلاثيات من العرس العشري، وعزير لم يأت لي دمشق بعد. وفي جرنه الثالث عند لحظة الجلاء عن سورية ومشهد (عرير المر) للعلم لعربي يرفع فوق سرابي الحكومة بدمشق الأمر لدي مكنه من المشي. بعد أن كان مقعداً لسوت، بصحب رصاص الفجر القرصي.

ورد كانت الأرملة في هذه الرواية تمتد لأكثر من ثلاثة عقود، فإن الأمسية التي جرت فيها الأحداث كانت تداع وتعدد وتشابك ما بين قرية لريحانة - مسقط رأس بطل الرواية (عرير المر) عرس حماد، وقرية أم السباع عرس حماد عرس طرف البدة وهي التي عسر لها أهلب الهاربون من بطش الامتداد بعد أن كانت ترون سحره ورغوه وعاشوا فيها حماد مشق، ودرج واللاقته حسنة من مصارب بدو عرب الرداء في بادية سورية من تخليج فدان ساجات البداة والريف والمدية في سورية.

وقد ذهب عرس عرس ورحيل و موت عند أربعة محاصر خاصة في هذه الرواية هي:

أ - الأحداث. ب - أساليب السرد في الرواية. ج - الشخصيات الروائية. د - الرواية بوصفها نصاً.

أ - الأحداث:

بدأت الأحداث الروائية المسقية بما، الحبال، الحصب بتشابك مع الأحداث التاريخية لموضوعه، التي مر بها وطبا الصعير (سورية) على شكل جذيلة مساجدة الخبوط، متصاعدة لسمو، فأمر ل المر ترحل من قرية لريحانة غرباً إلى أم السباع شرقاً، إثر صدام عفيف بين عرير المر،

ولشاورش (أي شعيب) التركي. اسعر عن ترميع وجه الأخير بالانرب،
وإذالة وضربه بالسوط نفسه الذي كان يسوط به عرباً. وبلا ذلك حملته
من لتكبل والتعديب لأهل القرية. ثم حرق لبيوتهم. فرجلهم إلى
لرمحاه وسبب ذلك إرغام (مركبه) شباب القرية على التسوي إلى حرب
الترعة في مصر. وإجبارهم على المشاركة في حرب لا فائدة لهم فيها ولا
جمل.

ونكس غريباً يصاب برصاصة من أعوان لثاويين في ساحة رياضي السجى، حيث يلتقى صموئيل من الألم والعقاب والإذلال. وبعد أن يجبر رجلٌ ينعى (لا يحضر) رجل غريب، يهبط جند الأتراك هزواً على الاحتجاج بحرق لبرصة، نكبه مره حرق سبعة عشر جلاداً، تحت صهده، ويضع به هذه الدسار في مصطبة حبيبته - ثم في حمده غنى طراب لبادية حيث ظل سينطه لعمامة قائد تحريك بعد معده

[illegible]

ويروى عن زهير الزواج من شمس - ابنة الشيخ نواف، فيشترط عليه أنوعول هذا الشيخ مهراً عالياً جداً، وهو أن يأبىه شيخ قبيلته، أو قائد عسكري، ولكن بعد أن يكون الشيخ نواف قد أهداه حراً شقراً، وبأربعة أمانية وصيفاً.

وغير الأحداث. فإذا عجز في الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك، وتشا لأفكار أن ينشقي في عمار هذه الثورة بالناشئ (أي شعبي، في قرية طلس بمرعا، ويسكن من قبله، ويرجع إلى ربه شويش، ثم يدخل

دمشق منصرفاً من المصريين، ويتقدمه نحو حماد، ويأتي إلى استيخ بواب
بشلاطين من الجند قائداً لهم، ويظهر بالزواج من حبيبه القلب (شمن)

جدي فرسي ثم يحدد عن دأته بواسطة العميل الفرنسي (محمد التبادي) ويسافر من دمشق إلى الكرك في حوز، استجابة لطيب وهمي من صديقه، حاكمه التبادي، فيكون الفرنسيون له بالمرصاد، وشب معركة عيفة بين البطيخ (عزير البطيخ) من جهة، والفرنسيين من جهة أخرى تسفر عن مقتل لبطيخ، وإصابة عزير بجروح وكسر في عظام الحوض فيصبح مقعداً ويبقى سنوات عاجزاً عن المشي، إلى أن يتم رفع لعنة العربي السوري فود سري الحكومة بعد حلا فرنسا، عدها فقط بهض عزير ويمشي، ويكون بجانبه «به الأخضر» ووجهه (شمس)، رها هود كما يقول الروائي «يتقطع إلى الأعلى حيث لعلم والشمس يسر سمر به سر حصاد» هناك «هو ينظر خلق عالياً في السماء، من حين أنه يكبر الشمس هناك سبع هود» (الجزء 3، 338)



هذه هي الأحداث الأبرز التي سر بها حياة سيدنا عبد الله بن حبة بطل الرواية عزير، من جهة سس ب بطنه كين بالثوري يمر بأحداث جسام، ويحالة من الاستعمار والصلال ولبطولات وعشق لحرية وطلب الاستقلال فهناك زمن الممرير، وحرب النزع، ولثورة العربية الكبرى، وحكم وطني ولين، ما لبث أن تلاشى على وقع أقدم أغورو، الفاشية في العام 1920 وهناك ثورات ضد الفرنسيين في ريف دمشق وحماة وجبل العذريين وجبل العرب، ثم اسرأب ستيامي عام 1936، معاهدة نكلوه، معروف فيها فرنسا باستقلال سورية، ثم تمكث بهده المعاهدة وهناك حرب عالمية ثانية تشب في العام 1939، وهناك سلاح نو، يسكندرون، وسر شوم بصاع فسطي واستبلا، ليهود عمبها وهناك أخيراً اليوم الموعود، أعني يوم الجلاء عن سورية عام 1946

ولا شك أن حيط الأحداث الشحي الذي أبرره هـ، كان مشبكاً بحيط أهد وادق فهناك حوادث فرعية كانت تعدي البنية الروائية وتطورها، منها مثلاً علاقة غريب بقبيلة (الرولا) في البادية، ومنها علاقة غريب بالنادي لأدبي في حماة، ومشاركته في المظاهرات ضد فرنسا ثم مساهمته بشوكة حماة «لحققه»، ثم انتقاله إلى دمشق وعلاقته بفلاحين حورن، ومساهمته بتصفية بعض جنود الاحتلال في قرى درعا وحمارها ثم تعرفه الكاهن الفرنسي (رسوا) في دمشق، وهو الصابط الذي كانت شكوكه لهُوم حول غريب وشخص، وهو الذي نجار إلى لديموليبي بعد سقوط فرنسا أمام (هتيرا)، وألقي لغيص عليه وسجن، ولكنه كان وراء بعض الاحتراس، ثم فرنسا هي لبعده من مكتب برسي من أن يطعم رويته بحدائق كبيرة بين مصادف التعرب والسرور في شربة ولحب وغيرها

وله معنى الكسب عن سرد حداث أخرى تكلف عن: مع لحبة لاحتجاجه والفكرية ومعيشته في دمشق، فجعل رايده ربه مصالية وواقعية في الوقت نفسه، إضافة إلى كونها رواية حب وغرب باعتياز فكيف ساق الروائي، الأحداث الكبرى والأحداث الصغيرة في عمله هذا؟ وما هي حبله في سمج جبروتها وشدها بعضاً إلى بعض في سمج مقتهم؟

ب - أساليب السرد في الرواية:

لعل لسمة الأبرر التي سطّح على كاتب هذه الثلاثية هي أنه الراوي العالم بكل شيء، الذي وصفه (الآن روي غريبه) بالموجود في كل مكان، ولدي يرى في اللحظة ذاتها الأشياء «عنة ويسمره»، ويرى ظاهر الأشخاص وباطنهم.

وبعداً عن الشظير البعيد عن النصوص، سحاول هذا أن أتأرب هذا الأثر الفني بحس تحليلي يتعد عن حرفيه المدرسي في شعليل لفاهيم، والآلية المششية في السصيف والمغاربة، بعينة الإقصاء المصيب له فاما عليه هذه الرواية من أساليب في السرد وتلون الحكمة.

فقد كان عيد لكرس ماصيف بفغ احبائاً في مستصف انطريق، ثم يعود إلى بديته فهو يصح بطله في موقف لاحق، ثم يكرّر رجاً إلى الورا إلى موقف سابق، معللاً تحليلياً تدريجياً لم حصار بطله في الموقف الراهي، ويخصي عمداً فريب بتطوير سرده إلى الأمام منلغماً إلى انيصم إلى ليمس، ساظراً إلى الأسفل وإلى الأعلى، واضعاً لمكان والحلم وصفاً دقيقاً هادئاً، يرتد عن سبب سبب بعد علق كسر سره، ماصجة، مخصاً في عمار ليس الإنسانية، ممصاً في طو به حلى ميقاً أداء لجوى العوس سبب ثقات العنة إلى حدر زلزاله الفلسفية ولاحتماغبه نص اقتدار ميقاً ت من قرش إلى سمي، السعبي من معطيات سوا كراب نراً حديثاً فريد، فبه تفسير، مثلاً أو حكمة أو غير ذلك

وطالعا هذا مد البدايه، ففى الجزء الأول قدم الروائي بطله أعمرير (مر) محتبماً في كهف أو دعل، وقد مصى عليه أربعون يوماً، ثم رح يكشف تدريجياً عن سبب هذا الاحقيا، هذا عرير هارب من لسون الإجبيري إلى حرب الأتراك ضد الإنكثير في مصر قرب لدة السويس وفي ثديا ذلك يطلع لكاتب قارنه على نصف الأتراك (العصلي) وتعدباهم ومعدربهم للاررى، وأدلائهم للعباد، في قرية الريحه لتي تعد نموذجاً لقرى سورية قاطية.

ومثل ما سبق محده في الجزء الثالث (الجزراء)، فالكاتب يبدأ بعلاقة شمس بالصابط لعرسي (ريو) من لثما، الثالث بينهما ثم يكر

إلى الوجود، ليحدثنا عما جرى بينهما في اللقاء الأول والثاني، ومن خلال هذه لرجعة نعرف من هو الصايغ (أرمو)، وهو مساعد لجنرال (كاربييه) حاكم حيل العرب رمي لشوكة الغريبة الكبرى، وهو رجل يرغم به بحب الحرية ويحترم الأمة العربية ولكن سرّاً كما أنه لم يجعل شمساً تسجد في وجهه ويكشف الأمر بالتدريج، فقد ظهر أن حب هذا الضابط للحرية ليس حقيقة بل زيف، وأنه مثل كل المستعمرين يميز بين العرب والشرق، وبين العرب والفرنسيين ويرى طرية للعرب وحده دون الشرق!! ثم إنه يداهن ويتفاهى، ويتقرب من أسرة عربي الحر، ليكشف سر مقتل صديقه (جنرال) في حمّاه وتلاطم في بعض أثناء هذه الحرة من أروقة صلاصع من حبات نضرة بسوسة تسد سواها من عذيقاً جريئة من روية ذاك الحقل، ومضطرب الكعب من جلداس، لا حصر في ذلك، فالمرء من أثار له ترويسة لا يحترق منه من سوسى وجذب ورماع، وهي أمور تُسحب وتُفك في كل مرة.

وكان باصيف أهياً أخرى يستهل بداية فصل من الفصول بأهروجة لا سار، لا سوس، لا سار، لكن ذلك لاستهلال مدحلاً تحدث جديد وهو يهدد بلجا إلى حبل رمي يعترض أنه مصر في السياق، فالفصل الرابع من (الجزء ١) يبدأ بهذه الأزوجة.

ها الله ها الله ها مفرج الصايغ

انصرمة وصاين خفي وصايف صايغ

وهي لأهروجة التي كان شيان في دمشق يرددون، وهو باسطار رعيه دمشق العائد من صعد في مصر (الدكتور عبد الرحمن الشهبندر)، الذي كان وزيراً لخارجية الملك فيصل في أثناء الحكم الوطني لعربي الأول (1918-1920).

ثم يمضي الروائي مبيحدا عن هذا المرحوم الذي ما أن حط رحله بدمشق، وداس أرض الوطن، حتى سجد وقبل ثراء قاتلاً «حمداً له يارب ن أريتي تراب وطني، الفضل والشكر لك أن أعديني إلى أهلي»

ويستقل صاصيف إلى الماضي ليستحضر من التراث أنشودة أهل المدينة في استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي:

**طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دها لنا داع**

وهكذا يبدو الحاضر والماضي متعاقبين في الهمز والمرح والعباء، صانعين حالة روحية خاصة بجمعة لامية، راسخة، ساجدة بحر حلة المحتلقة، إنسان ثقي ضيق مرده هذا يكاتب بطرح لائق، لثاني، إضافة إلى بروز إحساس بشئ جديد، ندي سحيق في أنشودة تعبر عن حالة مرحة - هزلية - فنيقة، من خلال أنشودة لشعبية لقائلة

**زُيِّنُوا المَرْجَةَ والمرجة زِينَةُ
شامنا لمرجة وهي من زينة**

ولكن أين مرفق بطل القصة من هذا السياق؟ إنه في صميمه، تحرير يردد الأهرجة، وصديقه (صبري الديوي) يرددها أيضاً... ثم ما تبعث الأحداث أن تسج حيرط لصدافة الفتوة بين غرير و لشهبير ولا عرو في ذلك، فيكلاهما ماسيل عبد الأجيسي غرير بفرسه وسيده ويتدقيته، والذكور الشهبير يقلمه ويأثته وعلمه

ومن ساليب السرد عمد (صاصيف، أنه كان يرحج بين مخارج ولد جن، ولعليل ولحصر، غنى نحو سائح وحميل، فهو يستقل من حوار

مسموع بين شخصين، إلى حوار حملي تديره ذات مررد بهيمها، معي (الجوراء 94) بيارك الصايط الفرمسي (ويوما لشمس) يروج بها (موف) على نحو معاجي: تشكره أولاً، ثم ترد إلى ذاتها، لتقول لي تجوي من تجوها هـ بدأ هو بلا حقي رحلت تسأل، وهي تستمع إليه بحدتها عما سمع من أبناء العرس، باظرة إليه بمريج من معجب ودهشة جبرر حر يريد أن يدخل عالمي، يعرف أساري، يا لهي، بها مصيبة هـ

وقد كان الكاتب وهو يدخل إلى أعماق نفس إحدى شخصياته، بروم الكشف عن مسارها ومحبها، وعن قبيها ومشلها، وعن حصرها وعاصيها، فهي توليفة موفقة ما بين الخارج والدخل يقول (صاحب) في (التشويق) عن غريب بدخول جبرر ويومع جبرر نفس في وجهه كمن يعمد بطرس إلى الشمس تدل شدة محفوف بالخطر، لكنه أطلق وكنت حرة **قصته** **وصيفه** **كأن** **لانه** **من** **بعد** **الحيرة**، يعيش حياة كاتع والحرية **قائمة** **بها** **في** **سرد**، حيث الشمس **لأبعد** **سهر** **لحدا** **1451** **بعد** **أسحق** **وخطائه**، يجمع بين الحفك الحاضر، والإلهام بالاحداث **لأجله** **فحير** **بحث** **عن** **أهيه** **أولاً** **قد** **بحث** **عن** **مبار** **تفقه** **لحدا** **من** **بها** **لرقية**، وهو يبحث عن الحرية، وهذا بحث يعطي لبحث الأول قيمة ومعنى من جهة، ويرسم بعض ملامح الشخصية من جهة أخرى أما المقطع الأول فقد حانت فيه كلمة (الشمس) على سبيل التورية، فهي تحمل دلالتين الأولى تصرف إلى (الشمس) التي يعرفها جميعاً وسعياً بدفنها وبورف، والكاتب تصرف إلى (شمس) مجازية، هي شمس الحرية، التي لها دفنها وبورف اللذين يطلبهما غريب وقد ورد هذا المقطع بعد كسر الأحصر قيد غريب الذي قيده به الأثران وهم يسوقونه إلى حرب التوعية.

وربما أوجع هذه العبارة للكاتب ذاته أن يجعل عسوان روايته الثلاثية «الطريق إلى الشمس» وقد رمز هذا لصعوان للمدري، يعاجي

أثني أولهما قريب والثاني بعيد فالقريب يتجسد في مضال عزيز
ليحظى بحبيبته (أشعر)، والبعيد يمثل اتصال غريب لبحر حريت وحرية
وطنه. وقد كان له ما أراد في السجين.

واستجده لروائي أيضاً الحلم بوصفه نقية من تقيّات لرد، ففي
 بداية الفصل الثاني من «الشريعة» نخلد الأديبان صبيحاً بعضاً عرير
 فيعتر ههنا بمحادثة، لها، المص على احي عزير (عمران)، الذي يساق
 إلى حرب الترمعة ويموت بعيداً هناك، لتبقى روحه (عليها) أيضاً بلا رجل
 وقد طور هذا الموت في الأحداث بعد كان لعبه حولات مع عزير، بل
 وحتى طيب الزوج منه، ولكن بحيرة له لسبب لذلك كله، وكما كان
 عزير عصبه من عصبه كان عصبه على صيد «هـ» من صيد وسكينة
 (عزير) .

والشمس لروسي حبيب حبيب مفاخر ليقتضو سرداً - سبيد، فعي
 حقة مأرودة كان عرسه فبعد الفتح قد هلك بها موصيه إلى فتح
 حاصر محمدي في سنة ١٢٠٠ هـ بكنه مهند سنة في حور - د سبعة
 وحل من باب به خطبون سنة ١٢٠١ هـ عرسه من صحنه طبيب - عتصماً
 ولا مقابل، فيصانع عزيز، ويهذه الرجال الفاضلون بالفتن، وشهرون
 عليه بادقهم لتفيد ذلك وفي هذه اللحظة المأرودة بهبط فارس ملثم
 على المعتدين، والشرايين في العدوان من البدو، ويمسح من ارتكاب
 المجرمة وإذا بهذا العارس ملثم من لشبح قبلة (الزولا)، وسعد (شمس
 الدين)، الذي صار فيما بعد الحبيبة (شمس)، التي هام بها عروير أي

ولكني يقبم الصراع بين عاطفة الحب وإشباعها، ويصعد من احتدام الأحداث وسخوتها، يصططع الكتاب عو نو وموانع تحول دوى روج أعبر، من (أشعر)، بهذا جيلى فلام، وتلك امه لشيع حبيبه، ومن هـ

فالعنبة في وجهه هي المهر وقد كد ان يكون مهراً تعبيرياً، ومع ذلك تمكن عزيز من توفيره، وروح شمساً وعليه فإن السرد هنا اتصف بالتوتر والسحوة. وحال دون بروزه وإملائه عوتق جمعه د، بعد درامي جذاب بيد أنه لم يكن كذلك في مقاطع الرواية كلها كما ستري.

ولم يعدم الكاتب، وهو يبي روايته الثلاثية هذه، الحيلة في أن يشد حيوياً بعيداً إلى جوارق قريية، ليصنع سجادته الروائية، فلكي يجمع (عزيراً)، وهو في (حياة) يشارك في الثورة العربية الكبرى، سيقدم (نسب ليكري) من (دمشق) إلى لبادية حيث (قوذي للشعلان)، ليحدثه عن ثورة عبد الأثرك، ولقائه «عصار» عبر واسماعه ما در من حديث بين لرحمن قد سمع عزير يروي لأبيه «مجلس من خمسين» ورسول لفرس سنة ١٧، فطرب عزير بهذه الحكاية، سخر به هو لمحي بها، فعره في هذه «الشيخ» في «الشيخ» حتى بدأ الشيخ الشعلان سبب بخري منه بأرض، في تزيير «نحوكوا» منه روحاً «ويعتي عزير بالواجد نفسه دون ريب»

وأظن أن معناه: كذا عزير في كتاب هو يجمع ما بين لعام والخاص، والخاص والعري في الرواية كما هي الحال في العنوان «الطريق إلى الشمس» وكما في عبارة «أرسلوا الفرس الشقراء» وكما في عبارة عزير لفي وجهها إلى (الأخضر)، وهي «قد أدمى انقيد بيدي فأكسره» عطفي حريتي يا سيدي «(الطريق إلى الشمس 143)» ملقيد ما وجهان: حقيقي ومجازي، أو دالتان قريبة ويعيقة.

ولم يفسد هذا المزج بين الدلالات لغوية والدلالات البعيدة على بعض العبارات، بل تجاوزه إلى الجمع بين لصور المتماثلة والمتخالفة على صعيد واحد ومن أسرار توفيق الروائي الماعة إلى لتخالف ما بين الإقضاع لمحي من جهة، والمحيل الأجنبي من جهة أخرى قالعوسدان

الغربي (جبرار) في حواء يتخالف بغزو مع الإنطاعى التري (حالد غدا)، لذا يرافقه يركبان معاً في مركب و حد في سيارة القومندان ويتجهان إلى قري (حالد غدا) في ريف حماة، ليدلوا للعاجين هناك، ويكفوا بهم، ويحتلوا على حراتهم... ومن هنا لا تستغرب ان يشتر القومندان (جبرار) مع لاقطاعى (حالد) في مرادة (شمس) روجه عبر عى نفسها و المعروف ان (شمساً) قد قبلت الأول ورفضت الثاني وصرغت وجهه بوجل الحزي والقيية.

ومن ساليب السرد أيضاً أنك تجد الكاتب يستقص بعض الشخصيات، لكشف لنا من خلال ذلك شيئاً معيماً، و «ظاهرة للور، فهو يستقص شخصية فكيه «عمر» ليفتح لنا سمة روه بدق في هذا (وصف به عه غير عاف عى اي صرطى من موطى البصل والحس).

ومن تقنيات السرد أيضاً تقسيمه للتكرار، الذي كان حياً إليها الزوئي ليس سحس سحس من سحس سحس الزوئي، سحس بها عى سحس من الاخر، سحس كان سحس به بكرد سى سحس سحس من روايته لقصوى به الجوزاء».

كما كان الكاتب شعرواً بجماعة كل عظمة تفتح في أعماق نفوس أبطاله، وهو لم يعمل بالتحكمة العاقلة «يكفيك من الغلابة ما احاط بالحق» بل أعرق فارتد في تعقيلات كثيرة جداً كان بعضها يقوم مقام كنه واضح ذلك بقوة في الجزء الأخير من الرواية، وحاضه في تلق شمس عى اكتشاف سرها من قبل لصابط الغمسي (رسو)، عظمة فدرات كثيرة كان يمكن حدها، ولا بصر هذا الهدف يسببان لأحداث و متعة القراءة (انظر الجزء ٧٦ و ٧٧ و ٧٨) ومن المشهور في روايته مثلاً توقف الكاتب طويلاً عند شخصيات ثانوية توفيقاً لا بصر ولا بسمع، كما

هي الحال في حديثه عن صوب ولد محمد العصبان، وصوب أم رجب الحمود

وعنى الرغبة من طاح الروثي على أن يكون كل شيء لديه مرسوماً ومصيباً وسائفاً، وعلى أن يكون سبيحه لروائي مفتوحاً، فلا دعوات فيه ولا تعراب، فقد لاحظنا أحياناً، به كان يستعجل مطار الأحداث، ويسبق السير سلقاً، على عكس ما عهدناه في مواضع أخرى.

وشاهد هذه الحالة أن الكاتب لم يترك رسماً كافيّاً ما بين خروج (عزير) من سجن حماة موهبي القوى، ومشاركته في الثورة على الفور في اليوم الثاني فقد تدهأ الرأسي أن لم يصب جرحاً أعرج الم إلى جرح وعظم، فكيف سقى بهذا جرحاً، فعندما الخطب بنوي أن يعود ثلاثين جدياً يهجم بهبه على مخفر الحاضر بهجده، في ساء ناسي عروجه من السجن؟ ما كان من ذلك أن صوب مصداق من برمي معبته ما بين خروج عزير من السجن، فبما به يعمل بسديتي قوة وساقلاً غير مصروفين فيه؟

ومن ملاحظتنا هنا أن الكاتب قد عده مكسراً، وأن يجعل بطلها (عزير) يفرح مورية الوسطى والجوية ما بين حماة ودمشق ودرعا واختار أن يسوي من زواجه سما، وحالات سريره لمضام يحصوها استغلاها، وماضوا هذا المحلل لأخيه بسيرته وأفلامه، أمثال موري لقاقجي وإبراهيم هاسو وحبالح العلبي وسلطان باث لأطرش وعبد الرحمن لشهيد ويدر لدين حامد، ولكن أعمل الإشارة إلى حالات أخر ساهموا في صبح استغلال سورية الحديثة، أمثال شكري لغوتلي وسعدالله الجابري وفارس خوري، كما صرنا صفحاً عن إشارات إلى مصال أهل حلب ودير الرور مثلاً ضد المحتل الأجنبي، ولم يكن بعدم لوسيمه لذلك، فهو قادر على أن يسل جيوطاً يصله بهؤلاء، وأولئك ولو

معن لكن ثره المعنى هذا أكثر جاذبة وأكثر أمانة. في تصوير نصل
سوزية حد الأثر والفرسي.

وإذا كانت الشخصيات التاريخية تهتمنا قليلاً، فإن لشخصيات
الروائية تهماً كثيراً، لأنها ركن هام من أركان الرواية، لهذا سنوقف عنده
الآن بشيء من التفصيل.

ج - الشخصيات الروائية:

أبطل عبدالكريم باصيف في روايته التي قرأناها كلها أبطل
موجودين يعيشون المشل إلى القيم العليا والمثل الرميعة والأفكار الكبيرة
والإرادة تتولد من دور هذا هذا عديت رعاتهم برماً سبيلة
وعظيمه رعيته من لامة وهذا يصدق عمر بطل الباصيف أرسنم
لفطس، في راسه - لعلولون - غير بطله سبيل سيجود، في هي
ليد كات حربه - وعظمه مؤثر المر بي ترضفه هذا، ليس مفرسها
والطريق إلى الشمس وريكة بفاة لأخر في رية باده بشيرون
هؤلاء وغير ن ساح رجات حارتي في لاعتب نرسة سي، مطلوب
ومرغوب ليه وقد سبق ليلزك ونحب محفوظ رجا مبه ن أنتجو مش
هؤلاء الرجال هاللعان العظيم - كما يقول (جون هالبرن) - يعرف مدى
لشالية في تيمه. له مهر يصنع رجلاً مقتوراً بالقيت بل مجنون من نوع
ما، بمعنى أنه يعلب عشقه على عمده. وطموحه على واقعده، ويمانه بمصير
نسى على مكانته التي تبدو أصعب من أن تبلغ هذا المصير وهذه هي
ميرد لبسة لمحمية للرواية الواقعية

إن القيم التي نافع دوسها (عريرا) هما، هي الحرية والكرامه
ولشرف والوما - والشجاعة والإقدام والطوبية المحلصة التي تدرب فيها
أنانية الفرد في مرجل الجماعة وأهدافها الكبيرة.

وقد كذب مبادي (عريز) وسلوكه مناعمة مع مبادي (شمس) وسلوكها، أليس هما عاشقين لم تُل الأيام حدة عشقهما؟ فكما نثر عريز على المحتل لعثماني، وقدم إغراءات الفرنسيين بحسب له وجاه ومان، قامت (شمس) إغراءات حمسي وحالد أف وجبار، وأدلسهم جميعاً، حفاظاً على كرامتها وزها، لروحها. ولما كان الاثنان كأنهما واحد وحده لعريز عندهما يتساوى مع ما هو جمعي، فقد فعلت (شمس) ما فعل (عريز)، فقبلت في حماة أحد الصباط الفرنسيين كما كان قتل هو جسوداً منهم، في حماة وحوران، مما جعله بطلاً نادر المثال.

ولما ماتت لثي حلقها الرائي على (عريز) جعلت منه بحق رجلاً يكاد يكون مطروحة من دولته، فهو فعل حمسي بكر، له تأثير فيه الأعراس، فحاسة حاس طبع من أسباب كذب طبع له من شباب (الرياحنة) رشيقة شديدة راس مائحة تدفعه من ملامح أبي زيد لهلالي وحسبه، فكما أسطى به ريد من السبع مثل عريز يوماً ما لصبيح، سمع حده بعد من غسك كسري بحبائه ب حيرة إلى منزل الشيخ (أبو) الذي قد حاس عنه من بيت عصفور، ولقد لم يكن عريزاً أن يجترح عريز ما اجتريحه من بطولات يداً من ترميح وجه أبي شعيب بالشراب، وحسبه بالوسط، مروراً بقتله له في طمس، ومنحه بجدي فرسي في حماه، وقتله لجديين حزين في الشيخ مسكن، ولحمته في البادية، ونسهاً بمركنه في (الكرك)، لثي أسفروا عن شلعه، الذي رفض معه أن يحسن عكازين إلى أن تمكن من المشي أجبراً صبيحة رفع العلم العربي في يوم الجلاء عن سورية - كما قلنا -

ولم يكن (عريز) مباحلاً صلباً ومعارباً شجاعاً بحسب، بل كان أبصراً رجلاً تويرياً بأبي على حبسه (شمس) أو على (العارس المنتم) أن يدين إلى الأحدهما بالشار، وذلك حين هم هذا (العارس) بميل رجل من عشيرة

(العترة) قوداً بائس عُمُه (عماد) وفي برحه حرجه يقول عربي للمدرس المثلث «لا يا صديقي ذبح الرجل يذهب، فهو مجر عابر سبيل لم يفعل لك شيئاً، القاتل هو الذي يحب أن يقتل، لا هذا المسكين» ويصيف عربي «إن عمده الثار باطلّة وفاتمة على الخطأ، وكل شاة يرجلها تُناط وعمى المرء ألا يؤخذ بجريرة سواه» - (الرواية 303/2).

ويبدو تكامل شخصية لبطل عربي في تعليمه لأبيه في دمشق، و (الأخصر) سافر إلى فرنسا ليدرس الطب، وصار طبيباً، و(بدور) حارت معلمه و(صائب) حصل على البكالوريا وحارّار لعمل بالشعارة في (بافا)، و(أدواف) بعد أن يعود إلى البادية، و(شروح من) (دمججة)، ابنة عمه (سوس) راعٍ - من بعد ذلك، فليس (سوس) مساداً لأبيه في قرية (أم البايح).

وعلى س. شخصيات أخرى في هذه الرواية كانت كثيرة، ومن أهمها تلك التي تمثلها كل الشخصية الرئيسية وأدى بعضها دوراً مهماً في تحرير ربيع حريته في سجن لا من القرن لعشرين. لم يرد بعض في دور مركزي من شبه بطل لأول (عادل) غام، و(س. لانتظام) المسحالف مع العرسيين، و(أ. د. روضة) عثميه لمجس و(لاعتقاد) بلجي و(لعديريت) ولطب الشعبي والشعيرة و(س. أمثلة) افريق لشماس رجالات من حماة مرؤاً عرصا، وبعض أصدقاء عربي في أم (س. بايغ)، و(أ. لصابرة)، إضافة إلى بعض رعايا القياثل لبدويه مثل (طرد) الملحوم و(أ. شعلان) بلج. ولا شك أن المهارة في تقديم الشخصيات الرئيسية والثانوية تعدّ سراً من سمر جمال الرواية «مقيمه الرواية الجليليه يعتمد بصورة جوهرية على البراعة التي يقدم بها الروائي شخصياته إلينا» - (نظرية الرواية، لهابيرن ص 513).

والذي يدرج في أن الكاتب الذي أحسن تقديم شخصياته لم يكن

ليرحمهم دوماً، بل بالعكس نجأ في حيان كثيرة إلى جلدتها، مثله مثل الروائي عبد الرحمن منيف في روايته «شرق المتوسط» وه لال هيا أو شرق المتوسط مرة أخرى» فالسجن والمجد والنجوع والسعطيرش والإذلال وما شاكل ذلك، هو ما تعرض له أبطال عبد الكريم ناصيف، فغير سجن وعذبه للعصلي والفرسيون، وكسرت ساقه ولأ، ثم كسرت عظم حوصه ثيباً، وكذلك عذبت شمس في دمشق، وشربت بالعصى على رُسها، وكذلك ضرب بها صاب وما أصاب (عزيراً) يشبه ما أصاب (غالي بابا) في رواية «المحطون» لناصر نفسه. فقد سجن وعذب في قاع السفينة وربما أصاب أبطال ناصر الأحرار ما أصاب (غالي بابا)، و(عزيراً)، من عذبه حيث له «كفر رب سر حمر رب صلوا»، بل وصلوا واصلوا وظفروا».

وكان عند عزير في هذه الرواية مردوحاً، فقد شفر حمره وداؤ بعينه، فقصه حب عزير لشمس كانت تعمل في ساي هيا، امرئة جعلت منها رواية للحب والحرب صف وصف رهب به هيكالته في ساحة الأديبة السورية في دوائر الفن فغشيت فبالا عن هذه الرواية بوصفها نصاً؟

د - الرواية بوصفها نصاً:

نعد الرواية نصاً في بعض المفاهيم النقدية والنص، مصطلحاً، هو تشكيل لصور قديمة أو معاصرة، وقد أعيدت صياغتها على نحو آخر وذهب الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حد القول: «إن النص لوحة صيفية من الاقتباسات» وهذه اللوحة الصيفية قد لا تكون كلها اقتباسات بحتة، بل قد تكون امتصاصاً وجواراً مع نصوص أخرى والامتصاص والجوار من فعاليات الناص لتي يعرف عندها النقد اليوم والناصر الذي ولد مصطلحاً سنة 1969 على يد (كريستيفا)،

ألوان وشكل، فنية تناسع علم تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بخصوص أخرى، ونص مقيد يظهر فيه علاقات نصوص الكاتب ببعضها البعض، وتناسع يلاقي، وهو يختلف عن التناصين المبايقين، إلخ.

ولبدأ في صوم ما سبق مع مقولة التناص مع النصوص الأخرى. عنوان الرواية في قسمها الأول هو «شريعة لاله» وهو يذكر بعمريه بي هلال - السيرة الشعبية المعروفة - ولكن لتناص هذا يبدو تناصاً حوارياً، لا اجترار فيه، هاولئك يُعربون، وهؤلاء يشرّفون ولشرق بحر الصوم والحرارة والدفء، يختلف عن التوجه غرباً، حيث العتمة والانطفاء زهيره

ثم نلاحظ نصوصاً شبيهة بـ «غرب شرق» سباق مع عنوان نصوص لاله فصحى مع لاثنين من نصوصها، والجغرافيا ريادة شديدة تحت هذا العنوان فربما يسهل هذا، ونعم العشر، نحن سينا، ونعرب لمغرب المسور، ولا يلتقيان، كما كتب سينا، في شبح بيت حلال والمقصود والعصف وغرب هذه هي الأكل ليس ناسب منها حد - آخره انشائي من هذه الثلاثية، الذي عطي أحداث نحو خمسة عشر عاماً، من تاريخ لاحتلال الفرنسي لسنورية.

ما لفظه لجوزاء، وهو عنوان الجذر الثالث من الرواية، فهو يشير إلى لعلو، لأن الجوزاء برج من أبراج السماء، وهو مكان غربه الشمس، التي كان الطريق إليها عموماً عاماً للرواية بأحزابها الثلاثة ولا شك أن لعمري هو جزء من أجزاء استراتيجيته النص. ومفتاح من معانيه، بل هو قراءة ثانية له على نحو من الأنحاء.

ويقع قارئ هذا النص السردية على تناصات أخرى فيه، كالاستشهاد بالعرفان الكريم مثل قوله تعالى: **«هل لن نصيبها إلا ما كتب**

الله لنا». وبالحدث الشريف مثل: «لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي، لأترك ما أبا فيه ما مركبه» (الرواية 65) وبالإيجال المقدس مثل: «من معه يعطى ويرد» ومن ليس له يؤخذ منه» وعلى مشبهات أخرى بين ما جاء في الرواية، وما سبق مجيئه في التراث ومن هذا انقيس مهر الشمس الذي جاء معارياً لمهر اعيلة؛ هبة عنترة، مهر الأولى. اقترح، وفرض التعجيز في الهداية، أن يكون مئة ناقة وثلاثمائة ناقة وثلاثمائة ليرة ذهبية، ومهر الثانية، (عينة) كان ألفاً من اسون لعصير النبي لا توجد إلا في العراق ثم إن مشعة المحصول على كلا المهرين كانت كبيرة جداً، على (عزير)، كما هي على (عنترة)

ويجس سحر بالافعال مفرسة عصبية وانفاسه من هذا القبيح مشهد بر من حسن التذيق «ما هكذا يا سعد سر: ذن» وبالمثل وعدو الجدل لا يوهو «سحكم» لفظة لمن جعل «اليس» بـ «س» وواحد ببسبي وزجده بسجده على الأرض «سجده» ولا «سجس» وزجده بسجس بالمس» - (الرواية 267/2).

وكذلك وظف الافروجه السريته التي قبلت في مواقف من لتاريخ العربي التراثي حين صنع لكاتب مواقف من التاريخ المعاصر مشابهة لما مضى وبقيت الاشارة إلى هروجه «ها الله ها الله يا مفرج لمصاب» التي كان اهل دمشق يرددونها لدى استقبالهم الرعيه اعبدالرحمن لشهيندر بعد عودته من مصر.

وبدا لتناص بوضوح في علاقة المشابهة ما بين شخصية (عزير المر) في الرواية وشخصية أبي زيد الهلالي في السيرة الشعبية التراثية «الريز سالم» وهذا تذكير بالريز سالم الذي امتطى سرجاً من السباع، من خلال مشهد عزير وهو يصارع سرجاً من السباع، ويخضع ويجرد جراً إلى منزل

الشبح سواب، والعمل الخارق يجمع بين البطليان المعاصر والقديم، وقد شُرنا إلى ذلك من قبل

ولعل ما تقدم يسهم في إعطاء هذه الرواية هوية عربية قومية، ويثقل ملمحاً من ملامح تلاح عبداً الكرمه ماضيف، وميضاً من مياض أعماله الغيبه وهو مبسم يطالعنا في رؤيته لأخرى فهي «لمحظرون» مثلاً يقع ماض مع الفرات، ومع «ألف ليلة وليلة» تجديداً من خلال متحصار السدياد البحري - رمز الشوم في الرواية، فهو يعدد إلى لعبة ليكون نهر شر بصيها وبالعمل منقط السمية من عصاة (من هدمي) كذلك مع 'سماز' آخر لبعض قتب - لرد في «ألف ليلة وليلة»، كذلك مع في هذه هو شأن بكر - من «الطريق إلى الشمس»

أما لاستشهاد بالسر البديع والعميق (السر)، وهذه السر بالآيات ثلاثة - بناء على طبع بكر، فقد طالعنا من هذه الرواية لثلاثية معاً، يكن من إحدى القيس المسمى ومحض الدس من عربي ويدر لدين حمد وبي ناسم لساني، وسعر بطي لساني لأطرش وغيره من شعراء الزبابة المحليين

كما عابها صوحاً شربة لعل من أبي طالب، كقولها «لمعرفة رأس مالي، ولعل أصل ديس وأعب اساسي والشعر مركبي وذكر الهه أيسري، والثقة كسري، والحرر ريفقي، والعلم سلاحي» - (الرواية 268 1)

وما سيج يؤكد أن هذه الرواية تنطبق عليها ما دعت إليه (أناي) ساروت) من تهج في التأليف الروائي، إذ طالبت الروائيين أن يكون رو يانهم نشبه ليحت العلمي الحافل بالاستشهادات والحوص المساعدة،

لتي تجسّد العمل الفني عملاً دسماً وغيباً بالإنعاف. لا عملاً صاعلاً هزلياً مقصوراً على سرد الحدث، وجمع الحبكة، وبما الشخصيه بحسب.

وهذا النهج في الكتابة عولت عليه أيضاً لكاتبة الجزائرية (احلام مستعينى) في روايتها (ذكرتك الجسد) واصوحى لمواس (انظر كتابها عرابا الرواية ص 120 وما بعدها) وحلاصة القول في هذا الباب شتان بين كتابه روايتي مثقف، وكتابه روايتي حظه من الثقافة حبيب فأنت مع لأول تنجول، إلى جانب متعة السرد، في معرض من المصروف لمساعدة والباقة، تنجي فائدة فوق فائدة ومع كني تمتد هذه الجولة، فتقتصر معني لكونه بوقوع الاحداث بدو سلاخه سيرورة الأشياء والأشخاص

ويرتبط هذا من جانب الكاتب في حيدر سبأ بطله هذا، ويهجه في أحسنه في الباب حري فتلد فاحسب، بكل معنى من معنى سبأ تعجب سبأ - معان لحدس في «المخطوب»، مثلاً هو حازم حقاً، وجده كان يعجب الحديد بيذبة، وهو يعيد سبأ، جده حتى يهيب لأنقذ مساعد القبطان قبل موته، فلفى مغيراً باتاً، ويريد شيخ الشباب في الرواية نفسها يستعد صورة ريدان شيخ الشباب في تعريته في هلال، وقد صار فعلاً شيخ شباب لسفينة المحطوفه والشمس - دانه يصدق على رستم العطاس الذي يعطس في البحر، كرهأ، فيلقطه سمك قرش هناك ماغير فة - (انظر كتابها عرابا الرواية ص 29) أما (عزير لمر) فهو محرير وممر في الوقت ذاته، وعندما من صفاته من قبل ما يشهد به بذلت، وكذلك كاتب الروحة (شمس) تضارع الشمس جمالاً وبياضاً وعمواً وروعة، ولايه (سور) هي ظل لأم (شمس)، وصورتها انعكاس لصورة أمها أما (البطحيش)، صديق عزير، فهو الذي يقطع ويحش، لأعداء العاصيين في

درعا (ومعجور) ابن عم شمس. سرعان ما تمَّ محبته وهزيمته في مبارزة له مع شمس تقمها

ومن شكل الناص. الحديث عن فكرة واحدة جرتبه او عرسية في الروايتين، فكرة «الفراع» شير إليها في «لحطون» وفي «لطريق إلى شمس». فالكاث يقول في الرواية الأولى عنه إنه «أشد ما يحشه الإنسان في أعماقه. وكثيرون من الناس يرهقون حين يرون الفراع» ويقول في الرواية الثانية عنه «انه موضوع كره من الطبيعة والحياة والإنسان، فإذ ما فرغ مكان من الهدوء سارعت الطبيعة إلى سده، وقد ما حلا جيب من المال، كان هم الإنسان املاءه لكن له يكن هذا الحديث لنفسه في الموضوعين جديد سر من سبب عدم تفكيره من لاجدب فقد كان المقبوس لاجدب حر من شهيد سر من سبب يهد، نكس من معولات (احلأف من حب الفراع الشمس) بعد ربح سر حيا غريب بالسجن هناك

ثقافة الكاتب:

ولد كان الص - والرواية مصر كما هدمها - بعد نظاماً يخضع لإمكانيات تحليل مكوناته. فإن من مكونات هذا النص ثقافة الكاتب التي جعلت من متحده لروائي يسميه ذات طبقات ومستقرت هما عند طبقه سميها ثقافة الكاتب ومعارفه، وهما ثقافة ومعارف يمثلان تعادلات صبة وتفاعبت تتحلل هيئة الرواية، وتشدها إلى السياق الذي ولد فيه ومن خلاله

وقد لعت متباهي، وأنا أقرأ هذه الرواية، ورة المعلومات وتوسعها عند الكاتب، فهي معلومات طبية وعلمية ومغربية وسبعة وتنص بهم حيوان وتعلم اليات. وهذا كله يؤكد أن مهمة الروائي عظيمه ومسطبة

وتجلت المعارف الطيبة لدى (أصيف) في حديثه عن "آلام المحاصي والولادة" وهي كلامه عن أسباب الحكة التي يعانيها الجسد المهيئ عنى الشفاء. فالخمد يطالب صاحبه بالحكة، ليفتح له مسامحه، ويسكن كآب يتمسك الإنسان برؤيته. ومن طبائع الخمد وجهه أنه إذا رد أنه عن حد الاعتدال، تحدر الأعصاب فيه، وتعدو وظيفتها في فعل الإحساس إلى الدماخ. ومن سمات عظام الحوصي مثلاً أنها لا تجبر، بل تجبر من تلقاء نفسها مع طول الزمن.

ومن المعروف العليقة أن الطبيعة التي يهب عليها لعاصفة الهوجاء
التي تكسّر تحتها تعمر هي ذاتها التي تصعد حراحتها وتشتد
تأثيرها وهي بذلك سببها من حيثها - كما - من بعد حداثها يعني
مرونة هذه خروج الزواحف في جحورها ..

ومن ليس بفلسفه وغیرہ کسی نے یہ قول فرمایا ہے کہ "ہم خدا
 یطعن بہا کثر سنوہ السعۃ" (۱) اور "وہا صبیح ماحصل حیاہ
 لایسان کتباہ" (۲) یہ بھی "حجۃ" کا حصہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ
 نکلتا ہے کہ "حجۃ" کا لغوی معنی "حجۃ" ہے۔ (۳) (الروایۃ
 ۱۴۰۲) "وہ" بقول "بصاً" و "لجانبین" وغیرہ لا یحقان، أما العقلا، فإنہم
 یحقان، لعدو الواحد بع الشیخ والجانب هو أن الأول یقر حوہ،
 وسعید رباطہ جاشہ، أما الجانب یتقرہ حوہ وظلت مہ عام امرہ -
 (الروایۃ ۱۵۷۱)۔

ومن معارف الكتاب يعلم الحيوان أن يشير إلى أن بعض الديك
كادب، مثله مثل بعض البشر، فهو يصبح سذجاً بقدرة العجز ولعجز
مزال بعيداً، وأن الحية تلدغ للتحلص من وطأة وعتبها، وأن عتبة
الظبوط، يكفي أن تدخل حوز السجعة، حتى يتحول إلى سم قاس، وأن
السعدان مثله مثل الثيران، يشير اللون لأحمر، وأن المعري كأفكر غير

داب يوم تحرك على غير هدى.

بقي لنا أن نشير إلى أن الرواية التي بين أيدينا قد تنزلت عن قلم كاتبها بلغة سجيبة سائغة، وروصيد لغوي ثر. ويختار موفق للكلمة والجملة ولعبارة أحسن إلى ذلك مقاطع نثرية فيها سعة حتى كادت أن تكون شعراً حالصاً. فالكاتب يقول على لسان عرير وقد حطم به لأحضر قيده شعر بسية الحريرة هـ. بالحريرة. يا رغوودة فرح، ولا أروع نأين فتطلق الأجنحة تصفق غالباً في السماء.. تتفجر ينابيع السعادة، وتشرق شمس الحياة، فلا حياة إلا بك أيتها الحريرة هـ - (الرواية 144)

وقلصة القول إننا نشاء في هذا الأثر العنق الثلاثة الأجزاء مجسومة من لسان وسدادات بعد السبب حب حرب معاً، والعروسة جمع يسلم والبداهة وحسرة والعمد بوقت راء الجهل، والوفاء بلس خاشة مائة من الكنة صاحب لاسه، ولحب لشيء مرد عن مصالح عجزه. ويرحب أجسه والشمع العرب ولشرب ابدي لا ينشأ. انشور الهرم تة ت سا في ظهور وأحيراً الخفا عريزاً القعد الكسبح. وقد راح يهش وعشي شمع، حتى ليكد بلامس لشمس وبيع الجوزاء. ومع كل ما سبق دعنا على مصدر وطى يهش مشعراً، وعقدو ينشور مهزوماً.

بدلاً منه كلمات غير مشبعة من غريبة وبادرة ومعجزة⁴، على حين أن ثمة في عصره من قد سحر من الشعراء، السراجيين لاستعمالهم تعبير مهجور⁵.

ويبدو أن الأراء في هذه القضية تورعت فيما بعد بين هذين الرأيين، فقد مضى على رأي أرسطو كل من بن حوسون (1572-1637)، حين رأى أن الكلمات لمبتذلة والمخوشة تحذل غرض الشاعر⁶، وكذا هيجس (1770-1833)، حين قال: «هناك ألفاظ وتسميات خاصة بالشعر وهو يؤثرها في الاستعمال على ما عداها وفي مستطاع الشعر، بما أن يلجأ إلى مهجور الألفاظ، أي إلى ما بدر استعماله في الحياة اليومية، وإما أن يحدت ألفاظاً جديدة»⁷.

ولم يبق حرجاء هو في استنباط نوع معين من الألفاظ من أن تستعمل في شعر من كاتبت منه لا يجب أن يفسر من الإجماع متخذ عنه فلا يمكن أن ينظر من إلى هذا الميل بالاجماع، فمن المعروف أن روبرت (1770-1850) له مقولة مشهورة ترى أنه لا يوجد بين لغة البشر بعد لغة من دارن جوهرية هي متروكة من كولريديج (1772-1834)، فبيدها ولكنه مع ذلك دافع على شيء واحد قد يصحبه وهو «شراك لشعر والبشر في المعردات دانتها والقاموس دته»⁸، وما سوى ذلك فالاختلاف جوهري ومن ذلك ما بينهما من اختلاف في بنية التركيب.

ومن الممكن أن يركز المرء إلى ما جاء به ريتشاردر (1893-1979) في هذا الشأن حين قال: «وليس للكلمات في دانتها صفات دينية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في دانتها أو من طبعها أن تبعث للذة أو عدمها، ولكن لكل كلمة مجازاً في لتأثيرات المصكبة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها». (وهكذا) كل ما يحويه حينما نقسم

لكلمات إلى كلمات ملبسة - مثبذة وأخرى غير مثبذة - هو أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبحت مجازاً أصيقت من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يعتبر من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر عريضة¹¹ والنص هنا صريح في عدم الالتفات إلى جمال الكلمة في ذاتها، رغم هو يتجه إلى جمال التركيب وإلى موقع الكلمة داخل التركيب، فالواقع هو ما سمع الكلمة تأثيرها - ولتصرف في نظم الكلمات نظاماً جديداً هو ما من شأنه أن يتشبه بعض الكلمات بما أصابها من جمود وهدأ.

وعلى أن ما يقوله ريتشاردز هنا يلتقي مع رأي أرسطو قديماً حين اثنى على مسجع الشعر، ثم حذر من استعماله كثيراً لا ترد في أحاديث العرب لوصفه من مثل ترويه من أبيب عند « بدل من قولهم » بعيداً عن سب « هـ تخيير من شأنه أن يكسب لاسلوب مصبغة مبررة تبعده عن مأثور¹² » بين أن لا يحذر منه أرسطو حين ما سجد بأن هذا التقديم والتأخير في اللفظ قد هاجت ذلله حذره له شكك في من قيل، وليس ثم لا هذه لصيغة المبررة التي تسبح من مجرد لاصد عن المألوف أو من مجرد تحالفه حتى يكون خروج من مألوف يبيته مظلومة في ذاتها

وربما كان أرسطو مستمرًا بحيث لا يبدو معه الفارق الدلالي حلياً فودا ما تحولت إلى جان كوهن وجداء حائرًا أو شبه حائر أمام بيت شعري شهير لعله من أشهر الأبيات في الشعر العربي، وفيه يقول أبو ليسر

تحت جسر ميربو يتدفق السيح
ولكني ببيت كرهني ما جرى في البيت يحمي إلى تحويله إلى صيغة
نثرية عادية

السيح يتدفق تحت جسر ميرابو¹³

ويتساءل بعد ذلك لم كان البيت شعرياً وتفسيره غير شعري...؟¹⁴¹ وكان يبيعي - وقد أقر بأن الصياغة لا تخلو من الدلالة نفسها¹⁵¹ - أن يسعى إلى بيان الفرق الدلالي بينهما، غير أن ما قاله لا يشير إلى بيان فرق دلالي ما سوى ما يستشف من كلامه بأن جمال البيت عائد إلى مجرد أنه قد حالت الاستعمال الشائع ثم ما لبث أن أقر بأنها لا تستطيع أن تبيّن شيئاً كيف يكون الدارق العنوني¹⁶¹ ليسط سبياً في هذا الدارق الشعري بين هاتين العبارتين، ولسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التي يعرفها البلاغيون¹⁶⁵

ويذكر أن المسألة التي تحدثنا في كتابي كوهن¹⁶⁹ تفسر شعرية التقدير وساحه حيرة لا ريب من أن النقد العربي قد وجد حديثاً، وأصبح عندنا قد ناس معاصر وهو يريد شيلتون¹⁷⁰ راء عبارات ثلاثاً من اللغة لأدبها بحديث فيما بينها في حسب تركيب غير متحدثي الألمانية بها من سيطرة لها بينها ذاتها تحمل معنى دلالي وهذا وتوصل معنوية لها من "هذا ما لا ينبغي به سيطرة سبيل تلك الأسئلة التي سبقت نكاراً من أن هذا النوع من سيطرة في التعبيرات الثلاثة وكيف يوصف دلاليّاً وصفاً دقيقاً؟ وإذا ما وجدت مطابقة دلالية فهي في محدث في كل السياقات والظروف؟ ثم ألا تتمايز هذه التعبيرات الثلاثة دلاليّاً...؟. وأبى تكمن الاختلافات فيما بينها؟ وهي أسئلة تبدو الإجابة عليها معيّنة، أو ميسرة هي اعتراف بالعصور، إذ لم ينحرج شيلتون من أن يقول: «لا يمكن بالطبع إعطاء إجابة مرضية تماماً في إطار الوضع الحالي لعلم الدلالة اللغوي»¹⁷⁸. ونحن يقول شيلتون هذا فيبيحي أن نصحي بينه وهو الخبير¹⁷⁹ بما لدى لغويين في هذا الشأن من ثروت وكثير هم الدارسون ممن ينهون على صعب لا همهم بالإنجاب المركبي. وفي هذا الصدد نجد سودرود

ودكرو مثلاً يشير أن إلى أن البلاغة قد اكتسبت بالمحور لاسيما التي، أي محور الاختيار، وهو ما يعني وضع كلمة محل أخرى، ولم تُعص بالمحور لسركبي للقص¹⁹، وبه على ذلك أيضاً جاكوبسون في قوله: «إن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركييبية للغة، وباحتمار إن شعر النحو نتاجه الأدبي، أي نحو الشعر، نادراً ما اعترف بها لقاد، وقد أهملها لسببون تقريباً أهمل كلياً، وعلى النقيض من ذلك فإن الكتاب لميدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمروها»²⁰، وكذلك به على هذا لأمر جورج موندي حين ذكر: «أن التركيبة تقلل النفس من النحو لدي منظور بسيط، أكثر من غيره»²¹، ولأهمية التاريخيه له معالج إلا، في فترة متأخرة بحوث شعرية - فنظرة فقط في مسون تركبته وقلد هم الباحثون بدرى هذا ذلك، **بأنه هو تصور وتصوير في قيل ليلا من بعد للمعربين - المحور - ككي يدي عني به المبدعين في ابتاعه، ولكنه لم يحط من له من من يدي في بيان جمالها به به ما عدل لبر - ما - يور - به ما خرب من العربيه وما هو عند العرب في هذا من فصحته في حور به نظيره بقوى العرب في هذا، بل لقد حظى به هذا فصح - ككي من حد من حد عني وعني رأى هو علم لأن له أصولاً بلتركها لميدع ويستثمره، ثم يستقيها لشقفي ويعقل عرايها، ولئن أحسن كوهي يحصل ببب ابوليسير ولم يستطع أن يجد لشعرية التركيب فيه تعليلاً ولا أن يبين ما يمكن أن يكون فيه من دلالة جديدة من عني لمعاني العربي في مكسده، كما محسب، أن يجد بين مش ذلك التركيب، فارتأ لا بفق محسب عند مجرد الخروج على المألوف رأى هو فارق يتخصص دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا أن ركب على هذا النحو.**

وإذا فمن المؤكد أن الالتفات إلى أهمية المحور التركيبي هو من الاكتشافات الحديثة عند العربيين، وإلا فما معنى أن نشهر مقولة

حاكوسون في تعريف الأسلوب بأنه إسقاط لمحور الاختيار على محور لتوزيع²⁵، كي تلك الشهرة !

ومن المؤكد أيضاً، أو ربما كان من تحصيل الحاصل أن يشير إلى أن لمحور التركيبي ذو صلة وثقى بالمحور وذلك عند العرب والعربيين جميعاً، وحتى عموماً كوهي لهذه العلاقة أشير إلى أن الشعر العربي في عمومه يمدى احتراماً لمعنى المحور، وانحرافات التركيبية ترد على استحياء، حتى إذا جاء ما لاميه (1842-1898) تحد له من الانحراف السحري وعامة أساسية في كتابته الشعرية²⁶.

وقد لعبت دوراً فاعلياً الر طرف من لفرق بين الشعر والشعر من خلال هذه المحور. فـ « الشعر - يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها الشعر في سائر مناسبات الحياة على نحو من التركيب - لوجه يحلها في سائر مناسبات الحياة »²⁷، وبقلاً كان رد كولريديج عن حقيقة ردودت هذا وجه الآخر لا فرق جوهرياً بين « شعر الشعر »²⁸ « كان نفس الشعر والشعر المفردان بها، لعمري ذاته فانه يقول نحن أكره كولريديج يشتبه أن ردودت كان يعني أن نظريته لشعرية في ربط الكلمات به يكن لتختلف عن طريقة الشعر »²⁹، وما كان كولريديج ليرفق على هذا، فرأى « أن لا بد أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التاليف الشعري وبين تناسق الشعر أعظمي يتوقع أن يمر بين الشعر وبين الحديث لعادي »³⁰، واختلاف الشعر والشعر قائم وإن استعملنا للكلمات والألفاظ عيها، لأن مظهر الأسلوب يعتمد على طريقة التركيب لا على الكلمات التي هي أشبه بمادة أولية تحتاج إلى من يشكلها وتشكيلها هو ما يصنع الأسلوب وقد كان كولريديج موقفاً حين شبه اختلاف الشعر والشعر رغم اشتراكهما في استعمال نفس الكلمات باختلاف أساليب العماراة بين دبر ومستمسك ركاندراتية لعدسي بولس على الرغم من أن كليهما قد يسي من كسل

حجرية قطعت من لمحجر عيسه وبالشكل نفسه²⁷، وهكذا حلتص كولريدج إلى «أن لغة الشعر: أي التركيب الشكلي أو بناء الكلمات ولعبارته، تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر»⁽²⁸⁾.

ويحيل إيلسا ن السداد هم العرب إلى الاتفاق على أن بنية لشعر لتרכيبة تختلف عن بنية النثر، فعلى حين تخلو أو تكاد البنية النثرية في درجتها القريبة من الشعر من كل صير جمالية، فإن العبارة لأدبية - وأشعرية منها على نحو خاص - تحمل أو تستظر أن تحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة أو قيمة جمالية، وذلك بأن من خصائص المبدع أن يمتلك القدرة على أن يشكل اللغة جماليات على نحو يجاور إطار المؤلفات، وعلى نحو يجعل نسبه ما يستدركه من سر يمكن رؤيته من سائر وجهات متلقي الشعر في انتظار قائم لتشكيل جديد.

وإن كان نسج من كسر من اللغة من شعر بالمعنى بديعاً وثيقاً فإن جي س نور لاحظ أن «الجميل ليس يخرج على أساسه لشعوية يمكن دروسها من سائر من درجة كبره و قدرة - بل نسبة إلى لاختلاف من الشاعر آخر - أكثر من ذلك أيضاً لنظر بها مختلف من عصر إلى عصر ولكن شلاحظه معن صاده على شعر جميعاً وعلى المعصور كلها بوجه عام (يطلق) تعرف هذه الجمال المحرفة - عصباً جوهرياً في استجابتها للشعر»²⁹، وقد مرر بها تبعاً لشاره كوهن إلى أن الشعر العربي لم يظهر ميلاً جمالياً إلى الانحرافات التركيبية، وذكر في هذا الصدد أن لشعراء في عمومهم قد استجابوا لتعليقات هيجو «للسلم البحر»³⁰، غير أن واحداً منهم وهو مالارمييه رأى أن يغالف الرصية، فاستعد له من معجز التركيب دعامة أساسية لكتائته الشعرية، وطبق من ثم مقولته «أب مركبة»³¹، ولم يفت كوهن أن يشير إلى أن لمبالغة في الاستعداد من البحر أدب إلى أن يستعصي بعض قصائد مالارمييه على إمكانية فهم والتفسير³²، ومن المعروف أن السرياليين

إن الإعراب هو الأساس في بيان المعنى وأعي به طبعاً المعنى لحوي ويدهي "مرونة التركيب في مثل لعبه هي أكبر بكثير من تلك التي لا عرب فيها. ذلك بأن من شأن الإعراب أن يسهل فهمي تبين الدلالة وإن جثفت مواقع أحرا. جملة تقديماً أو تأخيراً بعض الاختلاف. لكن التقديم والتأخير وإن لم يقد في موليد معنى محوي تظل له دلالات ثانوية وظلال معان. وذلك هي ما يبيري لبيانه عنه المعاني ذاك الذي قن إن لغة الصاد لتأز به، ولا يهو أن غيرها من اللغات يمازعا فيه.

ولعل نظرة خاصة في كتاب جان كوهن «بيد اللعبة لشعرية» - وهو أوسع وأبسط أن نطعمه في ذمة هذا المكون يمكن لها أن تكشف عن مدى حسنة ما عند جان كوهن في ما يجب عند المعاني لفقد وقع كوهن عند حيرة الإحذف والوصف - سائر ما يرى لشعر وأبسط من اختلاف في هذه رحا إلى مجرد معدة ما يربو والذي عن الاستعمال للثاني.

وقد كوهن عند صحت تقديمه والتأخير hyperbutres. ولاحظ أن كل لشعر - يستعمله بكثرة - يسمح بتأخير، حسب ما يحسن أو يحسن أن يتحدث عن التقديم والتأخير من خلال أمودحه المفضل وهو «العت». ولاحظ بداية أن موقع العت في العرسة أربع حالات وهي

1 - الصعد المستعملة عادة بعد الموصوف (صعد العلاقة وأبلون، لم، يد بقل الانتعاهات البديده. ولا يقال لبديده الانتعاهات ويقال: الكلب الأسود. ولا يقال: الأسود الكلب.

2 - الصعد المستعملة عادة قبل الموصوف وهي قليلة وعكس بسهولة تقديم مثله محددة عنها مثل حمين كبير - شمع. طويل الح يقال. un bean tableau ولا يقال. un tableau bean.

3 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بالقيمة نفسها مثل: un accident terrible, un terrible accident.

4 - الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقبليتي: un sale gosse un enfant sale³⁶

ودغم ذلك بعلمهم كوهن إلى « أن لغرسية تسرع، على نحو لعموم، إلى استعمال لصفة بعد الموصوف »³⁷ وهذا ما يتأكد عبده بالرجوع إلى الشر لعللي الذي ارده كوهن معياراً للسان الفرنسي ومن ثم وجد من خلال الإحصاء أن ثلث العت (باستثناء الصفات المستعملة دائماً قبل الموصوف) لا شفاء 2/ من الثلثة لعبت على هي يرد د في لغة اسم سببه من كسر وهي هـ عدد مفضل ذلك ريباله³⁸

المتغير	العدد	المجموع	متوسط
بربانو	٤		
باسور			
بربانو	٥٠		
كورسي	60	167	94.9 /
ر سون	49		
موليير	42		
لاهرتير	32	100	93.9 /
هيجو	26		
فيسبي	30		
ر فير	39	101	90.9 /
فيلين	26		
ملا رعبه			

لكن كوهن يبه على أنه ليس كل عت مقلوب بعد سبياً، وذلك أن ثمة نوعين من النوعت: معوت تقويغية تعبر عن لكمية والسوغيه ومعوت

أخرى غير تقوييه، وهي كلمات لا تقلب في لشر أبداً، بل هي تقلب في لشر بحسب وهكذا مرة يصح مرة أخرى جدولاً احصائياً يظهر له من خلاله أن الصفات غير التقوية معدومة في الشر لعملي وأنها في شعر الكلاسيكيين تبلغ 11 / وفي شعر الرومانسيين 52 / وفي شعر المعندين 49 / 32

وقد استفاد لكوهر أن يرى في تقديم البيت أو قلبه امتيازاً للشعر من دون الشر، وإن شذرت بالقول إن قلب البيت ليس إلا مثلاً واحداً عمى الاتباع السحري إذا ما قورن بمعبود من الصور هذا أقرب ما غير مشير⁴¹ ومهما يكن من أمر فإن الشعر، أن يؤكد أن التقديم والتأخير «وسيلة شعرية رائعة جداً»⁴² من بعد هذا يستعبد لشعر والأديب ضمن هذا المستوى التركيبي. ولا يقلل من أهميته ابته أن لم يجد عند بلاغيين معيّنين شذوثة تكشف عن «رد غير مباشر» من أنه من قبيل مخالفة ما ذهب إليه من مخالفة الخوف - يمكن في بعض الأحيان قسمة في - بها - حسب كمي - جدها في كشف شعرية الشعر

وثمة بعد ذلك اتجاه آخر من المعندين مما دفع حسن هذا المستوى التركيبي في لغة شعر وهي لغة أدبية عادية رغم ضيقها المحدود Felsen ولش شارك لغة البشر اليومية لشعر في أن المحدود يوجد فيها أيضاً ما لا يمكن له أن تشاركه جماليته ولا شعرية وهكنا فإن الخلاف بين الاستعماليين خلاف كيمي يمكن في أن من وراء - الخلف الشعري عادات جمالية ومسية، فأما غاية الخلف التثري الذي يقع في لغة الحديث مدافعها في الغالب رغبة في الاقتصاد اللغوي⁴³، وكثيراً ما تقود إليه العادة، كما أن بقاء النيس هو لمسوغ الوجود في هذا المستوى من اللغة على حد أن من أهم وظائف المحدود في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية على نحو لغوي ما يسهم به من توليد للمعنى وجعل الشعر من ثم قابلاً لكثير من أوجه التأويل.

وعلى مستوى التركيب لا يفرض عند حدود تركيب الكلمات وإدراجها بجوار ذلك إلى طريقة تركيب الجمل في النص الواحد. وهنا تبدو عند الشاعر لغة من أن يركب جملة تركيباً سطحياً، بل لعل التركيب المطلق لا يناسب لشعر بحال⁴²، ولذلك فإنه كثيراً ما يبدو أن الشاعر يقدم جمته على أخرى نقدياً لو نظر إليه بعين الناظر لما كان له إلا أن يقلب إلى ما يظن أنه لأصل. ولكنه إذ يقلب يحول جماله ركّة ويبذلها بيد أن حرية الشاعر في التصرف في تركيب الجمل فيما بينها ليست حكرًا عليه وإدراج بشرته فيها كثير مما يستعملون الكلمة في بدائعهم ولا سيما الإبداع القصصي والروائي. وبالمجمل فإن ما مضى لا يمكنه أن يمسح عن الخط للتركيب، بل في بعض الأحيان يفسد شعره من سببه؛ احتلال

صلى الله عليه وسلم

يبدو أن ثمة أمراً آخر لم نعرض له. ونحسب أن له بهذا المستوى صلة ما، ونعني به ما يكون من الشعر وأسر من طلائع من حيث الشكل الكتابي الظاهري من لغويات الشعر طريقة معينة في الكتابة حين يسطر في بون وحسن يطبع. وهي طرفة نحسب أنها لم تكن لشيء حقاً، وبدت حقيقته من عهد عهد في التعبير عنها من جرمي بقدام (1748-1832)، حين ما بين الشعر والنثر بالقول إن «لنظور في الشعر تصل إلى طرف الصفحة، أما في الشعر فلا تصل»⁴³، وهو تعبير رأي فيه جرّاهم «تلميحاً ماكرًا إلى أن أي تعبير آخر للشعر فهو عيباً ليس واقع»⁴⁴ وأن سورثروب فري رأى فيه ملاحظة ساذجة وإن لم يكن فيها قدر من الصحة يعوت بعض التعريف أحياناً إذ إن في هذا التمييز لتماماً إلى أن «إيقاع الشعر مشعر غير متكرر» وأنك «حقيقته يرمز لها ترتيب السطور الألي»⁴⁵ الصرف على الصفحة المطبوعة⁴⁶ ولكن فري يستدرك بالقول: «إن كل ماثر يعرف أن كتابة الشعر ليست مثل (الكتابة) طباعته» وإن من الممكن للطباعة أن تعيد إيقاع الجملة أو تحريره بوصف

كلمة هامة في نهاية السطر بدلاً من بداية لسطر التالي، أو بقسمة كلمة شديدة لسطر ما بين سطر وآخر، إلى آخر ما هنالك، وهكذا فإننا نلاحظ الشاعر أسير حظه إلى حد كبير»⁽⁴⁵⁾.

وقد عملت مسوزان بهرمار إلى اعتبار ما بين الشعر والنثر من اختلاف كاسبي، فكان أن ورد جرماً من نصيدة شهيرة لشاعر ريميه (1846-1936) عسوها ولوعاً، ثم سقمت هذا الجزء من لفصيدة بكلمته بطريقة لئيم، وحلصت إلى حمله نتائج كان منها أن الكتابة الشعرية تربط ما كان يفصله التقطيع بين أبيات الشعر وهكذا تحتمل بعض الوقفات الشعرية التي تدثر بعض الأسطر الشعرية ومنها استنتاجها من بعض التأثيرات الشعرية بعدد مسجده في سر مما كان تكرر في سطر بعض ناسخه بعد في الشرح حصر به إذ كان الصريح موجوداً في الشعر في لسان جوت سوف في هذه الأبيات الشعرية يمكنه أن يدرج صحيح نفسه من بعض على بحر نج⁽⁴⁶⁾.

وكان من شأنه من سريره لا سيما بالأسكن كاسبي لشعر باحث فوسعي هو جوت حروب الشعر من ريميه بعد كمن في رأي به معده وأن لخصائص الجسالية لكل من الشعر والنثر دلت على تبادلية⁽⁴⁷⁾، ولما كانت كذلك كان لابد أن تتوافر عناصر أخرى يستعين المثقف من خلالها أنه إذا شعر لا شعر وليس كان دئمة أبيات من قصائد مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن إذ التقطت رسولت معزل عن سبائكها أن تسمى بوصفها شراً⁽⁴⁸⁾ فإن لهذا السبب وحده كما يقول لوعان هيمعي أن يكون الحدود لفاصله بين الشعر الحر والنثر على أقصى درجة من لتحرير، ولهذا أيضاً فإن الشعر الحر يقتضي حماية خاصة (به) الشكل لكتابي كي يكون مفهوماً عاماً أنه بإزاء كلام شعري⁽⁴⁹⁾.

ويحدثنا لوتمان بعد ذلك عما كان شاع في القرن الثامن عشر من

صروب التعبير الطباعي التي احتضنها شعر والتي كان استعمالها في الشر يصغي حساساً بالألفه المرفه. كسأطير الصعجاب وابند، نها وربها، برجوم مصره ولكن عندما تصبح في راعية جمهوره المتفدين عند نهاية لقرون لثامن عشر ذلك الإحساس بالتقابل بين شعر ولشر باعتبارهما حسيين من في القول يختلفان فيما بينهما حتماً وظلياً عند ذلك أخذت الحاجة إلى دعم هذا الإحساس تحسراً وإن بقي توزيع لشعر خلال الأسطر الشعرية مُعلماً من معالم الشعر الملهمه⁽⁵¹⁾.

ثم يشير لوتمان إلى بعض النسيجات الكتابية التي راح بعض الشعراء لرسن بـمـلـوسـها في شعره من مثل علامات الترفيق كالعواصم بعدد ثلاثي من من يتعداد لأحرف منه بوصفها وسائل تعبئة رمزية لذلك⁽⁵²⁾ ولكن الخطر يكمن في تطوير ما يتعلق بالكتاب ككاسي في شعر شعري ما يختص على حد قول لوتمان - من شعر لشعر من فقدت سبباً في الوحدانية ومحفقة في الكتابة شعرية على نغم ما كان قد برع به شعر سابق عصره وبعد أنغريه يبين ريد في حد ذاته. برغم ذلك في نغمه يفسر إلى أن الجية الكتابية لشعر لم تحرس بعد⁽⁵³⁾ ولعل لسبب فيما يفتقر، يعود إلى أن نغم كثيراً من المشككين في لأثر الذي يؤديه لشكر الكتابي في اللغة، وهكذا «كثيراً ما لقيت محاولات رصد النظام الخطي للفصيدة معارضة عميقة من قبل التخصصيين الذين يحسبون لبيئة لغوية وحدها هي الخاصية التي تعكس واقع القصيدة»⁽⁵⁴⁾.

لكن لتصور الذي يشير إليه لوتمان ربما كان حاصلاً باللغة الروسية بحسب ذلك أن نغم من الدائري في ألعاب أخرى من حد لعب إلى أثر التفرع بين الشعر والنثر من حد. لجانب الشكلي ومن هؤلاء باحث بدعي نغومي س يارون كتب بحثاً عن «الخطاب والرؤية وعلامات» دور

الأيقوسية هي اللعبة والعن «، وما حصل عليه «ان اللعبة لأدبية لعبة أيقونية»^{٤٥٥} بما تتميز و«خاصة» حيثما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري»^{٤٥٦}.

وإذا صح أن لشعر لعبة أيقوسية فإن من الشعر نوعاً متصل فيه الأيقونية درجة فصولي، وذلك ما سمي به «الشعر النصائي» أو «الشعر المجسّم» concrete poetry^{٤٥٧}، وهذا يبدو الشكل متداخلاً مع الشعر أو جرماً منه بحيث إن أي نقل لهذا الشعر من لغة إلى أخرى لابد له أن يرعى صورة الشكل الأصلي، وهو ما أورد له محمد مفتاح مثلاً من قصيدة درسيبة لأبوليسير ترجمته إلى التكليرية على النحو لترى فيه المترجم السكان نفسه غريباً عن «الشعر» الذي لا يسمي نفسه مع النص المترجم فلهذا في نقله توضيحاً لهما لشعر^{٤٥٨}.

رسمة تصور من الأصل

ومن الواضح أن العنصر الشكلي البصري في مثل هذا الشعر لجسد أمر مقصود في ذاته، ولابد أن ثمة علاقة ما يراها الشاعر بين مصورون قصيدته وهذا الشكل الذي خُدت فيه، وإلا فما معنى أن يعرض لمرجه على نقل القصيدة بألفومنها لأصلية؟¹ ورغم ذلك فلا عني المرء أن يرى أن حب الاستطراف والرغبة في الإتيان بالجديد قد يكون دافع تقود الشاعر إلى مثل هذا النوع من الشعر. ولعل هذا هو مؤدّي قول أحد العارفين بهذا الشعر وهو والتر ريج جي رأى فيه «سوعاً أدبياً»² كثيراً ما يعتمد على لعبة ليدب لأنتظار محسب³، ومع أن جذب لأنتظار أمر مائعك بحث ضرورة في لغن عامة وفي أشعر بحو خاص فيه نه محسب⁴، فيها لغن حسه الشاعر في كثرته على تشكيل لكليات سكبلا لغو، نه نه بي مثل هه سكبلا بصري.

الهوامش

1، مختار عمر أحمد، علم الدلالة، ط 1، مكتبة دار الفؤاد، الكويت 1982، ص 33.

2، مختار عمر، حمد، علم الدلالة، ص 34.

3، مختار عمر، أحمد، علم الدلالة، ص 34 وعلى هذا الرأي مدرسة لندن اللغوية التي يصرح بعينها بيرث أن محسب لا يكتشف لا من خلال سبب بوجدة شعريه في وصفه في مقالات مختلفة، علم الدلالة، ص 68.

4، انظر فن الشعر، تر إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لألجيرم باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989، ص 190.

5، انظر فن الشعر، تر حمادة، ص 192.

6، هو، جراهام، مقالة في النقد، تر محيي الدين صهيبي، ط المجلس الأعلى للعلوم والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 130.

7، فن الشعر، تر جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1981، 697.

8، انظر مقالة في النقد، ص 130.

9، مقدمة سنة 1800 لليون الأنابيس الوجدانية، تر عبد الحكيم حسان، ضمن كتاب

- نظرية سروسبكية في شعر سيراً تيوبه نكولسج ط 1 دار معروف بمصر 440 ص
- 10، ويزات ويرزكس النقد الأدبي؛ تاريخ موجز، تر عيسى العيين صبيح، ط مجلس لأغنى برفيدة مسور و لادب و علومو لأجيب عبة منشو 1974-1977 3 507 508
- و يعرف منه لا يوجد كمعاد شعرية و أخرى شريفة في وصفه بده شديداً بطر كندية مسور الأديب، تعريب زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945، ص 15
- 11، ميداني بعد لادبي بر مصطلحي يادوي ط 1 المؤسسة المصرية لحماية بنديف، 1962، ص 190-191 ولتأكيد من عتني
- 12، نظر لن الشعر، تر حمادة، ص 192
- 13، بنيد اللغة الشعرية تر محمد نصري ومحمد الولي، ط 1 دار ليرقال للنشر، المنار سبينا 1990 ص 188 وفاريد، سبينا صبيب نظرية شعرية ص محبس لأغنى شتافا بمصر 1995، ص 113-140
- 14، انظر اللغة العليا، ص 140 وبنيد اللغة لشعرية تيجش 198
- 15، نظر بنيد لغة شعرية ص 188
- 16، لغة صبيد، ص 130
- 17، نظر عمر حمادة ومارسيل لادبي سروسبكية محمد الفريخ ط 1 دار سبينا، القاهرة 1991 ص 4
- 18، لمحمد سبينا ص 46
- 19، نظريه قد عتباد "هي قائمة لمصدر والمخرج لشي "وردا في كتابه لادب - قد حورب سبينا
- 19، نظر نصير عاطف جودة النصير الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية لتأليف للنشر - لوليمان - القاهرة 1996، ص 42
- 20، فصايد الشعرية، تر محمد الولي ومبارك بن حنون، ط 1 دار ليرقال بمصر دار البصا 1988، ص 57
- 21، مديح لادبي عربي صيب بركش مشور صيد، سوس 1994، ص 10
- والأكيد من عتني
- 22، انظر فصايد الشعرية، ص 33 ولحسن الإشارة هذا إلى أن غير واحد من النقاد نيه على ر معرفة حركسوس سبينا في بنده صيد و نهر سنده في حديث د سوسر عن محور الألفي والتعود الرأسي انظر عباد، شكري عوفد عن البنيوية، فصول مع 1 م 2 يناير 198، ص 98، و صاف مصطلحي صبيد مع صيد صيد لادبي شديداً بعدد 1991 ص 284-282، وبقلم، تيري نظرية لادب، تر شاتر فريد، ط وزارة صده، دمشق 1995، ص 172-173 وحمود، عباد الفريخ لفرابة لحدية ص الشويه ص

- تعبيريه من نفس برهني سنده و غور، لاد ب نكي- 1998 من 414-415
- 23، نظر بنية اللغة لشعرية، ص 176
- 24، في الشعر، ص 20
- 25، ويزات ويركس النقد الأدبي، تاريخ موجز 507/3-508
- 26، نظرية الرومانسية في الشعر، سيرة أدبية، ص 294
- 27، نظر، المصدر السابق، ص 292
- 28، المصدر نفسه، ص 292
- 29، النحر التوليدي والتحليل لأطوري ضمن كتاب القهايات البحث الأسطوري، خضير شكري محمد عبادة، وترجمته وحداثته، ص 2 أصدر، الكتاب، القاهرة 1996، ص 164
- 30، نظر بنية اللغة لشعرية، ص 177
- 31، نظر المرجع السابق، ص 176
- 32، نظر مرجع نفسه ص 176
- 33، أبو ذؤيب، كمال في شعره من سبب لأشباب حسان، ص 139
- والفأفك من ختدي
- 34، كازوج مشال حسان، شعرية حركه حسانه من بياني مدوي، ص 2
- 35، نظر من سبب حسانه ص 1
- 36، المصدر السابق، ص 180
- 37، المصدر نفسه، ص 182 وقارن به لغة حسان، ص 107
- 38، المصدر نفسه، ص 181 وقارن به بناء الشعر، نر احمد فوريش، ط دار لغات مصر 1993 ص 215. وفي الترجمة، بعض الأخطاء، في الجمع أو في تحديد النسيئة
- 39، نظر المصدر نفسه، ص 183
- 40، نظر المصدر نفسه، ص 183-185 وقارن به اللغة الحسان، ص 112
- 41، Cuddon, J.A. A Dictionary of Literary Terms, penguin Books, 1982 p 35
- وقد رآه
- Baldick, Chris. The Concise Dictionary of Literary Terms, p 103
- 42، نظر في فكرة الاقتصاد لغوي ماربينيه بارنيه مبادي تصنيفات لغوية من حمد حمزة ورقة لتعظيم لغائي، دمشق 180-181
- 43، يقول كوهن سنده عن الرومانسية بأن الشعر العظيم يستعمل الانقطاع مقولاً قائم حضور بعد لاحظ فبري ذات تابلأ بقدر قربت روي نفسه بها عبر ديسها لحامد ن

هوهر لرومانسية يكره في عا عد سسالي في لأفكار ، كس عد سسالي لأفكار
يس عيردية خاصة وإنا هو خضوع للعقل لكلي ، به اللغة الشعرية ، ص 163

[illegible]

(43) مقالة في ج. حقه، ص 131.

44، تقریریں المنقذ، ترجمہ مسطور، ص 342-343

(45) مشروع، إنشاء، من، كمشاور، ص 74

26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859

(42) لولان، سوری، عبد الحکیم، نظریہ ص 44۔

48) المصدر: تسمي، هي (ك: 5)

49. نظر حضرت علیؓ، ج 107

(50) المصدر نفسه، ص 108

51، المصدر نفسه، ص 109

تاریخ و لاطیفہ کا بقول: سر وجام شی ہری: لا یصنع، شفقہ: یکدیگر سر
خس: یکا سر خس: مجلس: سندھ: شور: لاوب: حکومت: 1944ء ص 239

52، مفتاح، محمد العشبة والاختلاف نحو منهجية شرعية، ط 1، مركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996، ص 193

53) المرجع السابق، ص 139. رويته عن الشيخ عز الدين (الشعر المجلد)، في ترجمته كتاب وسار، ج 1، صفحته: 234. رويته عن 122. مدد عبد محمد مجيب تلاوي كتاب عمره بعهد شكيب، ص 2. رويته عن مدد عبد محمد شكيب (1978) رويته عن نظام حبيب.

54 : المرجع نفسه، ص 204-205

59، بشماره ۲ و ۳، ص ۲۳۴

عرجنا لعدد لا بأس به من الدراسات الجادة التي وقفت مع مُصطلح
وقفة مقيمة. فاحصة له في بيضه العربية تستشرف من رزاه ما يقيد في
تحليل لخصوص العربية بعد أن وجدت له جذراً في تراثها. إذ كان من
فصل لمصطلح المعاصر (لشاص) أن جعل هذه الدراسات تسمى إلى
الارتداد لجذور تبحث عما يمكن أن يتقارب معه في المعاهيم نقضاً أو
ريادة من مصطلحات مثل السرفرة، الاقتباس، التصميم، المعارضة
البر.

ومن خلال هذا المعزج عرجنا في عجالة للروى العربية التي نلتها
ميكراً في القرن الماضي ما شهد المصطلح بشرفه. فاصلاً ورن
تسميه - بالطبع - مصدر. ومن هنا جاء: عرجنا فهديم عهد
أرحمنا شكرنا في جزء حول مفاهيمه عرقه في جزءه فقلنا على جهد
الأحرار، وليس - بوجه - بل من فهديم فهديم فهديم في
مصلحة المصطلح الذي في المصطلح

ومع مرور الأيام فقد عُدَّ إليه بالذم في كثير من قلوب مدرساته
على - من سطره سطو - فكيف سنده حشرات تاصيه
واعية وجاهد عياله لعدامي وه محمد عبدالظلم وقد جاء حيار
الباحث لهم بوصفهما مودحين لقاد الحياة الذين لم يركسوا على أن
يعيدوا في رؤسها من مصطلحات ورؤى العرب على علائها. بل كان لهم
على مستوى النظرية والتطبيق - ما يكشف عن حسن وعي - وقفات
بعض المقولات والرؤى بالتمثيل المستعيد بارزاً وبالعالمه بارزاً جري، ما
كشفت عما لا حصر له من الروى المتسعة والمستوعبة التي هيأت للمصطلح
من خلال درساتها مع كثيرين غيرها من المسيرين - برية صالحة ما
فيها المصطلح وبرعرع حتى صار في رؤيه البعض - وقد وجد في
لصوص العربية فامية للتطبيق عرباً أكثر منه غرباً. وقد استوعبه

في صميمها مصطلحات مثل المعارضة ولا تقياس والتصميم، وبما متنوعة مصطلح الناص نفسه في داخله من مساهمات مبنية (سياسيولوجية، بيئية، "سوية"، تفكيكية)، مما يجعله قد بنى - على مستوى التطبيق خاصة - أن يخصص لهج بعينه، كما يتأني أن يصير هو مسجلاً بعينه

وفي النهاية يقرر الباحث أنه يترك بأنه صيوق بتراسات ما أكثره
حول المصططح. ولكن حسيه أنه كانت له وسط الرؤى رثيه. وبين ما عرضي
موقف. لن بين عه الأي تاركاً لغيره من القاد ملمسها ناقصة. أو ساعية
نحو جادة الطريق

المحور الأول

مصطلح «التنافس» في رؤى النقاد الغربيين

الحق قبل مدعي الخمسة من سياسة كـ. فينچس لأول في
رؤى نقاد الخدنة عبر من يوحسب "نفس خمسة لثقة تدبر من قوة"
للمصاغة "نكد" حيث يفسد في مدعي بحيث عفا هو خارجة من
إمادات نفع في شرك ما هو اجتماعي أو سياسي" فيما يمكن من يحمه له
مؤلفه. ومن هذا أصل يارب مفهومه عن لئذ لص برصه سياسيا. وعن
بجوب موت المؤلف ليحيى النص حرا طليقا بتمنا لذته.

فالمس في رتبة بارت «السطح الظاهري» للنساج لأدبي مسج
لكنيات المنظومة في التأليف، والمسقة بحيث تعرض شكلاً ثابتاً وروحياً
ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً¹، ومعنى عبارة بارت «ما استطاعت إلى
ذلك سبيلاً» تمهيداً لاجترارات عنى معولاته، سوف يعلن عنها فيما بعد في
مواضع أخرى. من ذلك حراً أعني معهوده السابق قوله «على الزعم من
الخاصية الجرنية، والمواجهة لذلك المفهوم» ليس له في نهاية الأمر إلا

جسماً منزهاً بالخاصة البصرية)، وعلى الرغم من أنه حادوم عادي ولكنه ضروري فإنه أي النص يشاطر الأثر الأدبي حالته لروحيه وهو مرتبط بشكل بالكتابة (النص المكتوب)، ربما لأن مجرد رسم الحروف ولو به يعني تعظيلاً، فهو يحا - بالكلام وشايفك لسيح^{٢٢}.

وهكرة جسدية النص يوسع فيها يارب أكثر من خلال كتابه «درة النص»، فهو «يحب نص لأنه ذلك النص - للموي - تاذر، حيث يعيب كل «شجار» (بالنص الأسري و الرواحي للمصطلح)، وتعيب فيه أيضاً كل محاكمه لمظيه وليس النص حواراً ابداً لأنه لا يحشئ المداع ولا العدوان، ولا الأثر - ولا أنه مافيه ما بين ليهجات قردة، فهو نص يترسّس وحى بعلاماته لانه من سبه جويرو، بغير ن سدة ليست ذات طبيعة اجتماعية»^{٢٣}.

في صدر كلام يارب أنه يعرف نص من سافه لاجسدي الذي يعوق متعدد جسدته قديماً من كتابته - أي برصه نصاً - دعواً بتجنب حواراً مع من هو خارج سافه من تحركات بلفظه يعرف به كتابته أو قارئه أو يحس عن سافه حصاده مدحج عنه اعقب ذلك من انكائه على الشجار الأسري والرواحي تفلتاً من قيود تعوق النص، وليس دعوى حشيه النص كما يرى يارب معباً،^{٢٤} ليس وز «فاعل الكتابة»، وليس أمامه مسعمل (القاري)، لا فاعل ولا معقول النص يلهمي لحيوة»^{٢٥}.

إن نص عند يارب جسد «يتنك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة، هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟ - لغة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة - لأن جسدي ليس له فكاري نفسها»^{٢٦}، ومن هنا بقى يارب بالنص برصه جسداً كجريدة مسهره تنبث من داهب ومن فكرها ولعتها شكلاً ومصوناً - فاصلاً جسديه النص فكراً عن جسدته

مؤلفاً، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يعبر بالنص ليحرجه من سياقه الي سياقات أخر خارجة ليست فيه وليس منها، ومن ابدعه هو: على نحو سيوري واجتماعي وأخلاقي.

ومن هنا يبدأ يدور المؤلف/ الذات/ لأننا داخل النص ليكون النص هو السيد الذي يصنع المؤلف، وهذا النص يسقيني بوساطة تريب طويل كامل لثابت لا مرتبة ولما حكايات انشائية، بالمفردات والمراجع وبالقرينة - إلخ، وهنا يوجد الآخر المؤلف، صانعاً في ثياب النص لقد نصص بحبه ذلك المؤلف المؤسسة، سوري شخصه المدني والعاطفي والسيوري ولم يعد شخصه هذا المحدث من كُنْ ما لديه بعامل نتاجه الأدبي يتخذ لونه برهبة سرى منه كل من يتبع لآرسي التعليم والرأي له، به صدف تجدد حديثه، ولكن من نصص رعب على نحو ما في نوع خاص به، ليس يكمن به لا صدفه كما أنه بحاجة إلى ظهوره.

ولكن ب موت المؤلف، وهي فكرة حذفت عنها بعض نقاد مع هارت لا نصي كما هو راجح من حسني لآخر من من نفس السابق موت المؤلف لذاته، ولكن موه وجب لكي يحيا النص بعيداً عن سطره متشكلاً في النص مستقطاً عن عمد في سياقه، وكأن يارب يعنى بذلك الخطاب لروماني الذي سيد المؤلف وجعل لنص صورة من فكره وتطلعه وتاريخه، إن موت المؤلف هنا وفي المقابل حياته مرهوان بمدى تسلطه على سياق النص ما يعرض عليه من سياقات لا تحفظ له تيته فيموت، و عدى اكتشافه بالظهور كثريرك فاعل في صباغة لنص وفق تصد ببيتة لصبيه اللعوبه التي تحكمها موزونه مع غيره من لعته وسلوبه فيحيا ومن ثم أحتاج إلى صورته (مولعاً)، كما يحتاج إلى صورتني قارئاً ومؤولاً وشريكاً آخر لصنع نصية النص.

ووفقاً لهذا المعنى يتضح كما يرى بارت في استلزامه أن التحليل النصي «ليس يرفض حملياً الإضافات التي يقدمها لتاريخ الأدبي أو لتاريخ لعالم، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة لتقديره القائدة إن الأثر العلمي مقيّد بحركة تطورية حاصلة كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعاً، ومتوافقاً مع الحالة (المادية، والتاريخية، والعاطفية) للمزلب الذي هو أبوه. إن التحليل النصي يفعل على هذا التشبيه بالسب وبالتطور العنصري تشبيهاً آخر بالشبكة وبالتصاغر النصي، والحقول المتعددة والتكثيف المعالم»⁽⁷⁾.

ولعل بارت الذي أراد للنص الآس أن يقول للمؤلف الآب إلى عيش في حبيبته قد برز بحدس نصي بوضوح جديد ومستقلاً حرية تشبه لال مدح في علاقات هر عهد بها في كسامة - مع بصوص حر - تكون حورم تكرر سانس بر حدر ب حفي نص بصيته قبل لدحر - في عاتقت جديدة، لأن كسه لمتن عيده - ونعي سبجاً، ولكننا عازم بعد حد - أصبح يسرح حدر حدر - بحبي نصي (الحقيقة، بر - عطرته حدر - ب - لال - حدر - أصبح على الفكرة لتوليد القائله إن النص يتكون ويصح نفسه من خلال تشابه مستمر، ونحل الذات في هذا السمع مثل عمكيوت يدور من تلقاء نفسه في لإثر ذات البائية لمكاشه»⁽⁸⁾.

ويحاول بارت أن يتلمس بضائف جديدة النص ومفهومه لصية النص عند غيره من بقو العرب والعرب، فهو نص بوضعه جيداً يقول «في حديثهم على النص يبدو أن البعثة لعرب يستعملون هذه العبارة» الجسد الحقيقي⁽⁹⁾، لكن أي جد؟ إن لال عدد أجساد، أجساد المشرحين وعمسا - وظائف لأعضاء - إنه الجسد الذي يراء العلم، وتحدث عنه ذلك هو نصي المحويين والنقاد والشرح ومفها - لبعه (إنه حلقه نص) ولكن

تملك جسداً للتمتعة مكوناً من العلاقات لعاطفية حسيراً، ولا علاقة له بالحمد الأول ذلك تقسيم آخر ومسميه أخرى، وكذلك الحال في النص وهو ليس إلا كشفاً مفسوحاً بحسوي ومصنات الحديث، تلك انومصات الحسوية، تلك لأنوار المتقطعة، وتلك الملامح المساحة والمضنة في النص كالبذور»⁽¹⁰⁾

إن جديدة النص بالمفهوم الثاني هي ما يتحقق بها هبة النص عند برت، فالحمد مفهومه الأول العيولوجي يظل جسداً عبر قابلي لتوالد فهو مقابل للنص الذي يهتم به الساحة وفقاً - اللغة بوصفه حلقة وصعبة قابلة لتشرح ولكن الآخر - بعداً عن غرامة لشبه الخس - نص هي قابل للاتصال - الذي يحسن ساحة النص - دور ونصب - ساحة - جعله نصاً مفتوحاً قابلاً لتكسب تتقاطع به ومصنات ساحة نص هي قبله للاتصاف

ومخرج ما يرب نصي كرسيفاً يسود بحسبها للنص - بهير - عرفان - بما يرمح بحسبه نصي تيمم جديدة بوصفه - ساحة - نظام من المعلومات تدعى في علاقه - حقه حقه - نص - حقه مهياً للدخول في علاقه / علاقات (ما) مع بصوص أخرى، وذلك حين يقول: «كانت كرسيفاً حولياً قد أعدت ميدانياً تعريفاً جامعاً و صولياً للنص»⁽¹¹⁾ قالت (نص) النص بأنه جهاز نقل لاسي بعد توزيع نظام اللغة واصفاً الحديث التواصلي، ويقصد لمصنات المباشرة، في علاقه مع معطولات محتلفة سابقة أو (مترمه) - هذا تعريف كرسيفاً التي تدعى لها بالمعاهيم النظرية الرئيسية كائنة مماها في هذا التعريف ممارسات دلالية، الإبداعية، التمهني، حلقة النص، تخلق النص، التناص»⁽¹²⁾.

واعق أن معظم المعاد لعريني والعرب - وليس بارت وحده يعترفون لكرسيفاً بفصل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة

ومعهم، وكلاهما يارت وكريستينا - في هذا السياق - كما من
المفصحين لنصه النص ن عبر كرد فعل لمفهوم النص لملق عمد
الشكلايين لروس عن تجاوز اعلانية النص ليصبح ساجاً وليس
متجاً ولق مفهوما

ومفهوم الإنسانية بوصفه مصطلحاً هو أحد نوتج لتنصص
(Intertextuality) المشرة، فالنص كما يرى يارت عن كريستينا
«بتحية، ولكن ذلك لا يعني أنه منوح عمل تنطية تقنية النص
ولتصرف في الأسلوب، ولكنه الساحة د بها لتي يتصل فيها صاحب
النص وق نه النص بمثل طهال لوقت ومن نى نالء ولو كان
مكتوباً مثبناً لا يقف عن الاعتمال وعن تعيهضادج لاج»¹¹

ويصح يارت من كريستينا بمولف والذ و كثر لكن سبق على
رضي شاحه نص كير، حيث يرفه سرذين يكمن حيث عمل الآخر
سبياً لآ حبه، س يفسر الذين المؤيد سوسيد و س كن بره ممكناً
ص الناحية التاريخية مثلاً كما يوضح يارت، فهذا يكون نص
ملكاً لكل الناس ليس للمؤلف والمائد والقار سطر ب كن بق تأويله
الدوال لدلالات لا تنتهي، تتعدد بتعدد المتجيب لدلالة نص وفق خطبه
«فالإنشاحه سطلق ومنور دوائر إعادة التوزيع، ويبرع النص عمف يشار
المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبه لدال، إا أن نصي المؤلف، عمف
يصمن نصه وبلا انقطاع، حاسات، رم أن نصي القارئ، في احترعه
معن متلهية، إن لم يكن مولف النص قد رصده حتى لو كان يحلله
مستجلاً من لباحة التاريخية أي ان الدال ملك لكل الناس، ونص في
الحقيقة هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس النص أو المستهيك»¹²

وفكرة الاستهلاك والقارئ المستهلك كانت أمراً يوجس منه يارت،
حوقاً على النص الذي جعله يارت صوتاً لده، كما جعله مادة للعب المفسر

- ليس فقط اللعب بمفهومه الطفولي - إن اللعب هنا يعني ممارسة إبداعية كاللعب بالألوان الموسيقية تثير عن إنتاج النص وليس إعاده انتاجه غير مدعلة لموضوع آخر يصبح مقابلاً لمحاكاة مفهومها السلبي وهذا ما سيقاومه النص نفسه ضد لقارئ المستهلك. إن بارت يرى « أن لقراءة التي تعني الاستهلاك ليست هي الحقيقة لعب مع النص. ويجب أن يفهم اللعب هنا بكل المعاني المتعددة للمصطلح، فالنص نفسه يلعب أكاليف، بحالة فيها ما يساعد على اللعب، أما لقارئ فهو يلعب مرتين. يلعب بالنص (معنى لعبي) يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجه لنص ولكن، لكن، لكن لا تقتصر تلك الممارسة على محاكاة سلبية داخلية، فالنص مجدداً هو ما يقاوم ذلك الانتصار»¹⁴¹.

وإذا ما قلنا بأننا إلى وجود قدرتي المرح والسخرية لثلاث لدايات في صياغة النص نجد سبباً لهذا النص مدخل في حالته مع موضوع آخر تثير من إنتاجه ذلك. هذا ما قصد عبر تسميته بالتنافس، والذي يراه في صلب نظريته النصي بكونه « نص بعد أربع اللعة (وهو حقن في روح هذه اللعبة بكونه شلاً، خصوصاً دارت أو تدور في ذلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه هو واحدة من سبل ذلك التفكير والاتساع، كن نص هو خاص، والموضوع لأخرى تترى فيه مستويات متعاقبة وبشكل ليست غصبه على لفهم بطريقة أو بأخرى، د نتعرف بموضوع لثقافة السلفه والحالية، بكل نص ليس إلا تسليحاً جديداً من استشهادات سابقه وتعرض موزعه هي لنص قطع مفومات صعب، نماذج يقاومه، ويند من الكلام الاجتماعي - نبح، لأن الكلام موجود قبل النص وهو»¹⁴².

ويريد بارت مفهوم التنافس وحسباً كما فهمه عن كريستيفا حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه مبدأ يستمدعي هو - دون مؤلفه

- إلى صفاته صيحاً مجهولة منصوص آخر، أو من سبقات آخر يشير إليها، ويبي لتناص بوصفه متصوراً مع نظرية النص جابها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في بداخله معصوص آخر - وفق لتناص - في وضع المنتج، وذلك حتى يقول ه لتناصية قدر كل نص، مهما كان جسمه لا تقتصر حتماً على نصية المنتج أو لتأثير التناص مجال عدم للصبح المجهول التي يفر معرفة أصلها، استجابات لتأثيره عفره ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصولياً - نظرية النص جابها لاحتجاجي بالكلام كنه سالفه وحاصره يعقب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معنوية، ولا محاكاة بديهية وفقاً وفق طريق متشعبة - فتح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الأسج.

وفي كتابه «نقد النص» يستعمل بارت لاً، من كنه لتناص وفق لهجه الخاص لتعبير عن النص. «الآخر» سلفه سلفاً لدان، وكاشفاً عن طبيعة مختار الخاص بعبارة في جانب اللاوعي مؤكداً فكرته التي سلف من كرسيد في نص سلف عن لتسجيلات اللاشعورية، لعمدة به سلف ه سلف سلف - فتح وانقلاب لأصول، ولاستحقاق الذي يستحضر النص السابق من الخاص وما أدركه هو أن أعمال بروت هي بالسبب إلى، وفي الأقل، من مربية لم رجع، وهي أيضاً لعمدة العصبية والمخاطبة الكونية لشاة الكون الأدبي برمتة - رعد لا يعني أنسي «مختص» ببروست إن بروت هو الذي يعصرني ولست الذي أباديه، إنه ليس مرجعاً حتمياً، وإنما مجرد ذكرى دائرية (معنوية)، وهذا هو بلصبط التناص استنائه العيش خارج لنص اللامتناهي - سواء، كان هذا النص بروت أو الصحيفة اليومية، و شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»¹²⁷.

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا ياحتج بمثل

جوهر فكره لتناص، ذلك المصطلح الذي تفرق دمه بين المدهج (البيرة، السيمولوجية، لتفكيكية)، وفي سميات مجتمعه بين التناص/ التناصية/ الداخل لصي/ لتعالى لصي/ اليعصيه إلج. إن مُصطلح على حد الحو يشتر مجموعة من الإشكاليات وفق المسى ورواية التناول التي تختلف من باحث لآخر.

وقد تنبه هاروك آلمينو في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال
 "إن قبلنا أن الناصر يختلف من باحث إلى آخر، نشأاً وديناً وإتلافاً
 مع المذهب الذي يمتلكه هذا الباحث عن النفس نفسه". وأن الناصر يتمي
 عند بعضه لشعرته تولدته، وعند الآخر إلى جماله لتبني، وأنه
 يتموضع عند بعضه في مركز نفسه الإجماعية بـ"بحر" في
 حين أنه عند آخر كيريين مصفح خارجي لا يبعد إلا دور عارفاً -
 وقيماً ذلك، فليس مستطاع فهم "كلمته بسفينة على كل
 اتجاه".

ولكن تجبوا براد في بيده مربي كعبه نسر اسي مموي عليها
كثيري، ساجه غلوتها ساجه لرحمة ساجه ساجه ساجه ساجه ساجه ساجه
حر محلها مثل نقد عدد من الذاتيات الموحدة في لتفكير البيوي.

أعجبني بطرح في بداية درسه أسباب اهتمامه بكنتي الخاص
والشاعية. وضعها مقدمه لهذه الخاص لمجهود الشاعية. قيل أن بعض
لمجهود لشاعر عند كثير من نقاد شذائه العربيين من هذه الأسباب
« وأولها بالسعيد مجامع. ولكني سأكذب مباشرة بمصطلحات (الموصى)،
نقول لقد تراس ذلك لشاعر مع سورع محظوظ لهدبين المصطلحين عند
النقد الذين يتسمون إلى في مسوعة كل التوسع، وأدى ذلك إلى إدراج
هذه الكلمات في سبام وإشكاليات هي نفسها مسوعة كل السوع،
أظهرت التجارب أنها غير متفقة» (19)

وتتفرع عن إشكالية النوع واحتلاله السياقات التي أشد إلهيا
 أنجيز يعدد حديثه عن مفهوم التناص، قضايا وموقف مهمة تطرحها
 دراسته. أولها في نظري طرحه هو لمصطلح التناص وإرباطه بمصطلح حر
 هو (بينة)، « لكل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم لشكل عاماً) -
 يقولون أنجبوا باستعداد - له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس « بيويين
 » دون أن يعلموا فإننا نقول اليوم إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق
 مع نصوص أخرى يتجدر عند ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك
 كل الناس لأنها لا تدل على مستفهم من مصلحات الجنس السليم بكل درسه
 ثقافية» (20)

من خلال أهداف التي تطرحها نجهت بنسب في رده كثير من
 نقاد العرب نجد من ذهب لا يسميها في تناص بنية - « عند
 طرحه من قبل كريستف ريتز - جسر بين ما بين مستخدم - « على
 المستوى المعنوي فقط - كلمة تناص - « فيقولون أن جرحي مثلاً
 والذي تأثر به كريستف من بنية تصور بناس - لا يستخدم كلمة
 تناص ولا يكتفي حتى أن يمكن أن يكون معناه زنا - « عدم كلمة
 » تعاقبه « بدلاً لها، واستخدم « بفاعلية السياقات » « بفاعلية
 سيميائية » و « بفاعلية اجتماعية - « لفظية »، وبأحد هذه الأخيرة عند
 كريستيفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجبوا وضعه التناصية عند
 كريستيفا» (21).

ويشير أنجبوا إلى أن هناك بعضاً من المشاركين في نظرية المصوم
 قد يتلقف فكرة التناص مثل سولر من دون أن يمس على معنى المصطلح
 فهو يرى أن أي نص يقع في نقطة اللقاء عدد من النصوص، الذي هو في
 الوقت نفسه « قراء » لها وتثبيت لها وتكتشف لها (التناص) (التناص)،
 وتعميق لها» (22).

إن سوليس ومثله متازون بمكي الذي يرى «كل نصر هو إنجاح مستج»¹²³ بجعل المص نفسه مباحاً أو هو قابل للدخول في علاقات شارث في أساجه دور في بصوا على مصطفى كرسيفيا «الناس»

[illegible]

ومركزية النص التي أثرت إليها لا تعني أن يصبح النص المحاصر بوصفه مركزاً ومتمثل في عدة صيغ مجرد وعاء، يبقى فيه الخصوص. ولكن هذا يعني - ولا بد أن يعني ذلك - أن يحتفظ النص - وفق جسيمة الملة التي أشار إليها يارث - بخصوصية الإحباط والتعاسف ولعل لوران جيبي كان أحد نقاد الحداثه الذين يدينون رفقا في تعريف النص « بأنه عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة صيغ وتقليلها. ويحتفظ بزيادة النص»²⁶ يقول هنا عام 1976م. بعد ظهور المصطلح عند كريستيف ميشر سنوات.

ولعل من أهم ما طرحه جيسي في النص السابق، ما كان مدعاة

وما انتهى إليه أنجيمو مهماً في دراسته عن لتناصيه بها انتهت عهداً من الرقوة إلى النص على أنه بيده معلقه، ذلك «لأن فكرة التناص عند محمد الإصلاح الإنشائي المرموق معن «لتناص» السامي ترمض أي إغلاق للنص لأن على كل نص أن يبدو كعمل في خصوص سابقة»¹⁰.

ويهي أنجيمو مقالته بسؤال في حمبر قصيدة، يمكن أن نجيب عليها فيما أرى لمدرسات لطبيعية ولما سعرض لها من خلال تعدادا العرب لمحدثين يقول أنجيمو في حديث واضح «ليس القصيدة أن تعرف ماذا تعني» لتناصية ولكن (قيم) تستخدم «وهل» جذواها هذه مرتبطة بالهطقة لاريجة»¹¹.

إن كلمة «تناص» هي من معن فقد لم ينهض ذات بالوظيفية وبالبيوية لعدد ذات فكرة التناص لتبعث الاضطراب في كل أنواع لترميزات الانجيمية لأن هذه الداهية من المؤلفين في العمل، ومن المرجح التعرّيس إلى التعرّيس «المعدي» رس السويح إلى التأثير مختلفي - من الجزء إلى الكل - من الزهر إلى النخلة، يمكن جمع في نفس خطية وصياجه موضوع التنازل، من الحرف الكبير في نقطة بيده»¹².

ويأتي جبرار جيسب في كتابه «طروس»، ليعبر في مفاهيم سابقة حول مفهوم لتناص الذي طرحه محمد «جامع النص في كتابه السابق «مقدمة لجامع النص» أنه في كتابه «طروس» يربط بين موضوع لتناصية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعددية النصية والاستعلاء، لنص النص الذي كان قد عرّفه من قبل تعريفاً كئيباً فقال: «إنه كل ما يصح النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع موضوع أخرى»¹³.

ويجعل جيسب التعددية النصية مصم جامع نصي يوصفه عطاء من

أنماط حمية تصممها علاقات العديدة لحيمة³⁵ . نحتها فيما أطلق عليها جيبب. التسمية. الملحق النصي، لماورائية النصية، الجامعية لحيمة. الاتساعية النصية

إن جيبب يهدهد الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه من بخصوص آخر دون أن يتغلب وفق هذا مفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بيمة النصوص المتعددة بوصف لحيمة مستعارة ومتعدداً إلى نصوص أخرى في مقابل لزومه - إذا صح هذا المصطلح الحيوي ولباعني أيضاً - حالة من الاعتراف أو الانحسار، كما أشار جيبب نفسه³⁶ ، فد انى جيبب في عمله تحفة الأنماط بمناهجها راعية لما ساد بالعدة منه . صفة في بيمة عن بحر أو حر - أو على لسان جيبب - أصداء يتركها لحيمة في بيمة حر على نحو ما سيأتي

فمن لسط لأون ساعية بيمة جيبب بعدد يرجع متصل في تسميته لكرسيه « بيمة علاقة حضور حضور بي بيمة عدد من النصوص نصية سحابة . هي في غلب لحيمة حضور المعنى لحيمة في نص آخر³⁷ . ولكن جيبب يبين عن وعي جيبب بوسع من أنق التناص ليجعله مقارباً مع مفهوم « لاقنياس »، مقارباً بيمة ربي أشكالين آخرين هذا لفرقة والإبداع فالاقنياس هو أكثر علاقات التناص وصوحاً وحرية، حيث يوضح لحيمة بي بيمة مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد أما الفرقة فهي أقل أشكالها وصوحاً وشرعية يلاحظ من وضعه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم أم الإبداع فهو أقلها وصوحاً وحرية، وهو في رؤية جيبب « أن يقتضي لفهم المعنى لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من بيدياته، وهو يعبر ذلك لا يمكن فهمه »³⁸

أما السطر الثاني، «المحقق لصي» فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقبها النص في الكل لذي يشككه العمل الأدبي، ويشمل لغويين ولغويين لصغيرة المشتركة، لمحلل. المحرر. استمهد. إلخ³⁹⁷، كما يشمل فيما يطلق عليه حيث «ما قبل النص» لمبودات، المعصات والمعطيات المتوعدة³⁹⁸.

ويصف حيث «المحققية النصية» في النهاية أنها معجم أسئلة بلا جدوى، وكأنه يحفز محلي الصوص - وفق منظومة التنصيص - أن يتجهز لأهيتها والسطر الثالث من أنماط التنصيص النصي، وهو ما ساء حيث «الماوراء» نسبة فهي عدد، «العلاقة» ثم شاعت سمها بالشرح الذي يتبعه بعد ما سبق، «معدنية» ثم دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه³⁹⁹.

أما سطر «إعانة» النص، «نص» علامة حزب الثابت ولا تظهر لي أحسن خاتمة إلا غير ملحق بنص «مشتت» كما نرى شعر، محاولات ربه لوردة «الح» أو هو في العائت صيد حزب كما في لتسميات رديه نص نصية. إلخ لسي مرقى لغوي على علاقات وإن كل ذلك كما ترى ذو انتباه تصنيفي خالص⁴⁰⁰.

وبين ما طسه قديلا عما يعنيه حيث - بما ترجمته هي «جامع نصية» - على أنها «هذه الإشارة التي يضعها نص على علاقته ليحدد لقارئة «من ترقعه» حسن النص، هل هو شعر أم رواية؟ إلخ⁴⁰¹.

أما السطر الأخير «الاتساعية النصية»، فقد عده حيث - وأعد معه كذلك - أهمها جميعاً، لأنه فيما أرى جوهر عملية التنصيص، والذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه حيث العلاقة بين نصي، جدهم وهو الحاصر. وقد ساء «فتنصع»، والآخر وهو العائت وقد ساء «بالمحصر»،

وقد جاء هذا العهد النوعي للاتساعية العصبية وفق النص المنصيص
والمحصر، بوصفه رد فعل على فكرة النص المقلق

ويعني حيث «بالإتساعية العصبية» كل علاقة توجد نصاً B
(سواء النص المنصيص، بعض سابق في اسمه طبعاً، النص المحصر، والنص
المتسع يشبه إقفاره في النص المحصر دون أن تكون للعلاقة حيزاً من
لشرح وكما يرى من الاستعارة «يشبه إقفاره ومن التعديد السليبي، فإن
هذا التعريف مؤلف»⁴².

ويهي حيث حديثه عن لاتساعية العصبية بما يجعلها بعداً عالمياً،
يجعل النص لأمر كـ «ب» في «لغائي» مرحلة الدراسة حيث فيه
لثقات لا يمكن أن لا يتسع من قبل أن يكون بعداً عصبياً ومن هذا
بأنه ليس بعداً عصبياً⁴³ وفي هذا يكون حيث من دون أن يكون
الاتساعية لعصبية من أن لا يتسع من قبل أن يكون بعداً عصبياً
مختلفة بل لا بد أن ليس هناك عمل في «ب» يستلزم من جهة محسنة وحسب
المقارن، بعض لا يتسع من قبل أن يكون بعداً عصبياً من جهة أخرى كنهية
تساعية عصبية بعضه بعضاً كمن من بعضه الآخر، أو أن
يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً منها بالسبب لغيره⁴⁴.

وترى فاطمة تديل - وأنا اصل إلى رابطها - أنه «يرغم أن جبرار
حيث في هذا الجدول التصفيقي يصح لنا حدوداً جامعة مانعة للعلاقة بين
النصوص، كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا الجدول التصفيقي له محاطة
أيضاً التي قد توقع لباحثين في مزلق لرصد حيزاً لا يستطيعون إدراك
تلك التداخلات التي يمكن أن تراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد
كان حيث من قبل أن يتبعها إلى مزالق هذا التصفيقي فمراه يشير إلى ند حل
هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالصوت وهو ما يرجع إلى الما
يحيى لعصبية (مرجعها البقاعي في الدراسة التي معنا بالمطرح النصي)

القضايا ما يتعلق بإرهاصات العهد الواعي لما دار حول المصطلح رؤى
وطبقات عند نقاد العصر الحديث في القرن الماضي. وإن لم يسموا أو
يقسموا رؤىهم وفق المصطلح الخدائي «الساس» ذنوب على مستوى
النسب - حول معولات تراثية قديمة كالأحد والسرفة والاحدا
والفضل... إلخ.

على الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عهد القاهرة الجرجاني
مقارنة بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر، لم تكن على
شيء على السبيل من سبطل النص تحليلاً ما يبرر رغبة حنا
ورفعها مساهمة معي، بل على بعض المفاهيم كان هادهم
أحياناً إلى نظرية سرية لا تنص على رأي واحد. يجب في هذا العدد
ما دار حول باب سبوت في كتب هؤلاء. على ما يرى سوعيد من
عشرات نصوص كالسبوت وأسماع سبوتين والفتوح والاعارة
والاشغال، إلخ.

لعبت أدواراً مهمة في سبوت في سبوت على ما يرى قد دار
معظمه حول نواتج النصوص بين حاصر مؤلف وغائب حاصر بشروط
أفاق لتلاقي مع آخر في صميم العيب فيما يحويه قريحه لمبتدئين. بما
يشر في إنتاج وعادة انتاج كل لدلالات يؤدي إلى شاعرية وشعرية أصي
رؤى كما قد أدركا فوق كل هذا أنه ليس شيء من وفق رؤى جييت
آخر من سبوتين به. معجزة من لانساعة البصية التي يسدعي فيها
بعض نصاً أو خصوصاً آخر بمزجات متفاديه وفق لقارئ. فإني وفق هذا
سور من تراثا بصوراً وأعيه وداله وحامده أوردتها لخدمتي في حنية
المحصرة، يمكن أن بيني ونجيب على المسكوت عنه عن امر العلاقة
بين التنصيص وكل ما دار من مصطلحات في باب (السرققات والمجازات).

يقول الحناقي: «وسمعت أبي الحسن علي بن أحمد السوفلي يقول سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب متين، يعصه ببعض، أحد وأخره من أوله والمبدع منه والمصرع قليل، إذا تصفحه واستحسنه والحرس مطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والملاحرين لا يسلم أن يكون كلامه جداً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراز وتجنب طريق الكلام، وباعد في المعنى. وأقرب في اللفظ، وأقلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد»⁽⁴⁶⁾.

ويورد الحناقي نقلاً عن ابن بري سابقة تصاعداً فيقول: «قال: وقد رأيت لأعرابي أعز لا مثلاً ولا نكته، ولا مدح، ولا يحفظ، ولا يشتمل، ولا يحمو، ولا يكدر حرج كذبه عن كلام من قبله لا سبب لا طريقة قد دللت له، ومن ضل كلامه لا يفسس بكلام غيره، فقد كذب طبعه وفصحته استحسنه، ثم قال: «نقاط» من أس سلاسة حسن الاستعارة، ولو نظر بصره في معاني شعره وسلاسه حتى يحسن بكل مدح ويلجأ ما يعرفه من كل رصده فيه من معنى لا سر كذبه عند قبحه ولا بعده، لأثني ذلك قليلاً بعداً وتريراً محدوداً»⁽⁴⁷⁾.

إن نظرة مستوعبة لما أورده الحناقي في نصيب السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمشابهة تقاربت إلى حد التشابه من مقصورات نقد الخدائفة لعربيين مع ما جاء في النص حول قضايا مثل «لنا من تدجلاً قدر كل نص». «التناص يتم بوعي وبغير وعي»

فعول القصيدة الأولى، ترى مصداقية ما بطرحه الناص من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب المتين ببعضه ببعض ولأحد وأخره (النص المحاصر / المتصنع / المصنوع) من أوله (النص العائى / المحاصر / المعلق) وكذلك يدع هذه القصيدة محصور بن أبي طاهر عن هذه الحالة من الأحاد (معناه الإيجابي) لا يسلم منها أحد من

المستخدمين والمتأخرين، إذا ما غارماه بروية جيبيت للتساعية الصبية من حيث هي بعد عالمي للأدب وأنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة معنوية، وحسب لغزائ بعض الأعمال الأخر والغزائ في نفس ابن أبي طاهر هو ذلك المصاحف / المتدخل بكلامة في كلام غيره منهما كان محترفاً في معانيه للتعبارة لفظاً ومعنى، وكأن التناص يشتملها معاً حلاً لشكلية التداخل / التناص لفظاً ومعنى

ولا يغوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر للأدب بعبارة «وأفقت من شبك الشعاع»، أن لفظة «شبكة» تحملنا إلى متصورات للفن بوصفه شيئاً متشابكاً تلويح فيه ذات شبح كالمكبب - من ب مر عكاشة / سحبه بكه أو على حد تعبير برب وسجل للادب في حد السبيح من عكيب بدرب في عكاشة»، فكما أن قدر الأدب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يعنى - في نفسه كلاً ومضمون - من سبال - حله مع بعض من فكذلك قدر الملهج عند بارت، فإنه سجل رترب من سح عكاشة على بحر بعد به نفسه في التناص مع سحبه

وأما عبارة «التناص» التي كانت أساساً لفكرة التناص عند المحدثين العربيين فيها لا يتعد مفهومها عند ابن أبي طاهر صاحب النص الغائب - الذي يحق له أن يصفه بالاتساع أيضاً - عنها عند جيبيت وغيره بوصف بعض حاضراً، حيث إن مفهوم التداخل عندهما يدور حول أخذ اللائق من السابق، والآخر من الأول، والتأخر من التقدم.

إن مفهوم الاتساع النصي عند جيبيت على هذا المحر يمكن أن يلحق فكرة نصي أحدهما سابق والآخر لاحق لأن اللائق يمكن أن يكون سابقاً لغيره. كما أن اللائق يمكن وفي هذه الرؤية أن يوسع من أفق الروية بما يعبر دلالات غائبة في السابق، وهذا من مقدرات قراءة النص لجسيمة

التي يمكن أن تطرحها فكرة « السباص » إضافة إلى مفاهيم نقدية كالسرقات، في وجهها السلبى. فهل يعنى لنا وفق مفهوم التنصيص في جانبه الذي يتم من الأديب بلا وعى - وهو ما ستبين عنه لى الفقرة القادمة أن سعد يارب رجبين متناصين / مستدعيين لسعد أبي طاهر صاحب السبق في طرح مفهوم التداخل والممارسة الاتساعية للنص؟

أما مفهوم الوعى بالنص / التداخل فنستطيع تلخيصه من رؤية لفتني من قول ابن أبي طاهر « إذا تصفحت وامتجته ». ومن رؤية المبدع نفسه أو الأديب، فتوقعنا عبارة مثل لا يسلم أن يكون كلامه أحداً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراز... إلخ.

أما مفهوم التداخل بين نصين فنستطيع تلخيصه من نص لفتني حيث لا، عن لسان من أعز له لا يقر ولا يكسب ولا سروي ولا يحفظ، ولا يسلم ولا يحصى غيره. ومع ذلك - من كلامه - لنا لكلام غيره وطرحه في نص كترقيقه، فهو قد يكسب عن وعى ساكولوجي مفكر لفكر، بلا من خصمى من نقد من صاحبه دريد، وفكرة اللاوعي من نص طرح حسب نفسه وهو سحب عن لتعديفة النصبة بقول لبون سمبل مترحماً حينئذ « يحصى لتعديفة النصبة، في أعلى درجاتها، الجانب لعالمى من الأدبية. ما يصعب نصاً في علاقته مع نصوص أخرى. بطريقة واعية أو غير واعية »¹⁴⁸¹.

والنص اللذان أوردهما الخافى يثيران بوصفيتها اسئلة مهمة، إذ جاء « مسوقين بنص واحد فيلهمنا اسمع عمران تحت مسمى » فصل لسرقات والمعادت، « ولهذا دفع ما أطلق عليه حينئذ الملحق لنصى الذي يشمل معاوين والهوامش وغيرها دلالة الخاصة، ولأنه كما يقول جيبين محزون «سئلة بلا جوابه فحاول أن أجيب من خلاله على سؤال محير، إذ ما دلالة ما قاله النصار اللذان أوردهما الخافى مقارنة

بالعنوان^{٢٠}، حاصه إذا ما أدخلنا في المقارنة النص الأول اندي يقول فيه
لحائي تحت عنوان «السرقات والمعاداة» «هذا فصل أودعته فقرأ من
نوع الانتحال والاحتلال، والاقتصاب والاستعارة، والاحسان في السرقة
وليسا» والنظر والإشارة، والنقل العكسي، وتركيب والاهتمام، وللسابق
واللاحق، والمبتدع والمنبع، وعبر ذلك مما يعتقد الأديب المرحف إلى
مطالعة، وجمعت من شئت ذلك صورة الطب والجمع ودرقت بين أصناف
ذلك مروقاً لم يسبق إليها، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقي في
جمعها»^{٢١}.

لو قرنا هذا النص بالعنوان من جهة، ثم بالنصين اللاحقين لنبيين
مختلفين، نلاحظ من جهة أخرى، لا تركيباً حائلياً، بل نصي
الأول كل ما يسميه ما جاء تحت عنوان لكسر وتقصيع الأكبر
السرقات من مصطلحات معروف على وجهها منه من حيث جمع
شأنها وسدتها بشكل على الأديب المرحف، فلو أن هذا النص
هو ودوقه، لا سبيل له هذا النص مثلاً يكن في بعده لحائي
في هذا الباب من قبيل ما تعرف على وجهه وحيا، بل في بعده
مصطلحات، ولا في سبيل منه في بعده ذلك بل في بعده هذا،
بالضرورة يوافق هؤلاء.

لو قارنا بين هذا النص مع العنوان بالنصين اللاحقين لأدركنا تساع
رزية «شباك التداخل» لتشمل كل ما جاء، فظاهر لتناقض بين مصطلحات
المصطلحات لجراحة كالتداخل والأشياء من جهة، والحيرة التي يعيشها
التوفيق بين مصطلحين متضادين من الإغجاب والذونية مثل «الاحسان في
السرقة» من جهة ثانية، ولجاذبية مثل «النقل والعكس»، «والسابق
واللاحق» و«المبتدع والمنبع» من جهة ثالثة، وكان المسكوت عنه أن شباك
التداخل / التعاضد يمكن أن يشملها جميعاً، والمعول عليه في لكشف عن
رؤية التداخل في حياته، هو من أساء لحائي الأديب المرحف.

والحق أن كثيراً من النقاد لفدائي كانوا مسئولين إلى حد كبير عن القصور بكثير من العصور التي جعلوها من قبيل ما أسماه بالسرقا المدمومة في مقابل المحمودة أو ما أسماه بالإحسان في السرقة، عن أن تبشر أفاقاً من التحليل التناصي الواعي لتكشف عن العائق بين مصطلحاتهم المتباينة جواً ولتناقضها جواً، ولعل هذا ما يفرق حديقاً - تصان ومواقف - بين مصطلح التناص لحدوثي ومصطلحات كالسرقا والمعاداة.

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم منصباً على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاولة إثبات لسرقا عليه في محاولة نقاد الشعر المسموق وصاحبه، وبما فهمه من أن التناص حين سرقة من غيره ليس من الشعر بل من شاعر، فاستعملوا الشعر من الشعر (ب) ثم يكتشفون أن الشاعر سرقة من شاعر آخر فيقولون أن الشاعر (ب) الذي مدلاً ذكره على هذا النحو سارقاً من (ج) وهكذا، مما قد يهبط بهم لتصبح عن كمالهم في الشعر كما يفعل نقادنا العرب المحدثون في ساحة الشعر لعلهم يحسنون عسار شعريةهما جمالياً بما يجعلهما ضمن نظرية السياق حيوات جديدة من لدالات، في نقاد شعرية مهترة، وفي جمالي مبشر ومن هنا جاء حرص نقاد المحدثين على موت المؤلف أولاً بحثاً عن نصية/ شعرية النص، كرد فعل يعجب به النص بتعمد المتجيز لخطابه الأدبي، خاصة بعد أن سمع بمناهج نقدية استوعبت التناص نظرية وتحليلاً، كالأسلوبية والبصرية والسميولوجية وما يعطي فرصة لهؤلاء المتجيزين/ النقاد/ المتقليين بأن يعيدوا اكتشاف قدرة الذات/ الأديب المبدعة، وذواتهم الناقدة الموزلة

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع لسرقا معها المدمومة اغارة وسلباً وانتحالاً.

والسرقة المحموده انبياءاً واحداً وتصميماً بما جاء إرهافاً مصرده ليدرك المهرج في الإحساس بما يطرحه في فهم واقع مصطلح التناص لحدوثي، وكانت البداية للإرهاص مع رواد من سمو مدرسة الديوان.

يقول عبد الرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المارسي عمداً بالمفهومة الممدودة لمرقات سطوا وغارة على الشعراء العربيين «فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن اعنيقري يخرج أيضاً من لودي، جيداً، ولكن بعض القرء يقن على صحيفة ما قد قرء بدل ان يخرج من رها ما قد ثرأ شيئاً رها» الحد ين لعنقري وغيره من لاس، فمصطلح ياد ب بعد من لفظات لاس، بحسب بعض ما يقرأ من محاسن رعات من غير ان يشعر بـ «دست قراء» المتبنى صلاً غريب يدهس بعض محبيه وف محبب ليدون بعد انتشار المعنى عمداً «ب» بيت بعده قليل من لعمولة مكان من مظاهر تعمد السرقة، «ب» بيت راحة لا محبة رسيده «ب» لمشاهدة ولتوليد لا بعد سرقة، «ب» بيت سرقة بيت محاسن كما في لأصل، وكثرة لمشابهة وعجز الشاعر عن الابتداء والتولي»⁴¹

ين من شكري بعد رهاً بمصطلح عنبها - وهو زوجه لتخليق ويوصفه صفاً وعيا - رؤى النقاد القداسي المتناقص لمصطلحات اسرقات بين محمودة ومدممة، وهو يشي في لوفت معه بإرهاصات قست بعده عند نقاد الحدثة العربيين في مصطلح لساس، ومع الرقبيين يمكن أن يتوسع في الأدهان أن شكري يقر بين السرقة التي اسع مفهومها في عصره إلى لسطو عمداً وسعلاً على جهد الآخرين وسبته إلى من سرقوا، وبين تمثيل جهود الآخرين وإخراج من جيبهم إن كانوا ماهرين جديداً، ومن رديهم إن كانوا عباقرة جيلاً.

ومع هذين الصنفين، يمكن فهم مفهوم السرقات قديماً أن يعزو لصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو، ولأخذ الشيء باسمه القدامى معيماً «بالاضطرار» وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وتصيدته بيتاً أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فبصيفها إلى نفسه ويصرفها عن قتلها»⁴¹ ويعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدخال قراء المتنبى ثم علو معانيه بالدخول ليخرج من جملته شهيداً، بما أطلق عليه النقاد القدامى «تكاوفاً المتبع والمتدفع في إحصائهما، حيث يبرز الثاني معنى الأول في عبارته مرهفة فيصكفاً إحصائهما فيه سواء المتبع والمتدفع تكاوفاً لا بمعنى على من يعرف أسرار الكلام»⁴²

أما ما ذكره سادسهم في نفس هذا شكري فيمكن وصفه بالصنف الأول من معر، أي «التي لا يفسد شيء يحدث منه حسب أنه قيل اشكالة ومعه»⁴³ وأما الصنف الآخر الذي خصه شكري في دائرة المشابهة بتوليد مثله به حتى «شهد» فلا يفسد بالدخول معنى من شاعر كالسري فيه ما ذكره بقوله من دعونه كريشيد ليدعي حيث «يتكون كل من كمون ريبك من الاستعداد به كل من هذا متعاض وتحويل نفس حرة»⁴⁴ وهكذا يفسر شكري صلات مع رتبة الحداثة حول ما يشهد - مفهوم - مصطلح التناص، ليم عن وعي بالعرف بين التمثل لما يقرأ وإعادة إنتاجه حيث يجهتي بعض ما يقرأ من المعاني والتجالات من غير أن يشعر بما ترمب في لا وعيه. كالتعليل يتنص ليخرج شهيداً، لا كالتنص الذي يفرض ما سرقة طعماً حيثاً على صعيقة ما قد قرأ في إرصادات لفهم بمصطلح التناص دون مساءة عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي، كان شبيهة بالإرصادات بالمصطلح في ببنته لعمرية فما كانت مقوله مثل «ما الأسد إلا مجموعة من الشياة لهصومة» عند واحد من نقاد العرب سوى إرصادات آخر بمصطلح التناص

وقد حتمى نقادوا العرب المعاصرون مصطلح 'التناص' كما عثلوه من كتابات أمثالهم من اعلام العرب ككريم سيما وباحتين وبات وريفير وأنجيستو وغيرهم، وراح أكثرهم من الواعين والهاجسين مثلاً لنرائهم يبحثون عن حدوده فيه، ويجاوزون بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً. رزى الناص المعاصرة، فبينوا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص - رغم اختلافهم فيما بينهم طرحة ومهماً - ما أشرى الساحة لمقدية يبحثون مهمة.

ولكن قبل عرض رواهم في مجاله واختصار غير مغل بود أن نجيب من خلال طرحه عن 'تأنيده' ما حدث - بفضطح - ما لدي فهمه منه؟ وماذا اضافوا إليه؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها نحسن - ذكر - نقاد العرب المحدثين. حين لم 'المصطلح' كما - لحد - من قبل من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع مدح نقدية لمصطلحات مثل 'الامتداد' - لتضمين والمعارضة وما يدخل في باب المبررات من أفكار كأنه - 'كافؤ المتبع والمبتدع'، كما أنهم وجدوا أنه بمصطلح 'التناص' ما يمكن أن يفعل خصوصاً قديمة وبعد إليها الحياة بعد أن كانت أو كادت أن تقرب من الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدسي بالموت لأنها مسروقة، فطلق المعاصرون محللون - ومن منظومة الاستعداد - لصفي في عمليه 'التناص' - هذه النصوص الفائقة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبات سهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

ولقد سمى بعض نقادوا العرب المعاصرين الطريقة التي سم بها لتعرف على مصطلح 'التناص' في البيئة العربية، واعتدبوا به بعضهم - كما هو لشد في التعامل مع كل رازد من مفاهيم غريبة - شيئاً من

التنصيص والتوسع في الأحكام، وجاءت إزاء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإمانة عن الإشكاليات.

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديسي بن يدي ترجمته لدراسة نجيبو تحت عنوان «مفهوء» لخاص في خطاب لقيدي الجديد»، حيث يرى «أن الخطاب القدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخرًا، وفي بعض المصنوبات الجامعية المحددة، ومعرفته تمت، من أسبق بكثير من لايتسار والخط، عدا أن استعماله أحياناً لا يخصص لأي صابط استايطقي، وفكري وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب شذويع والمفاهيم الجديدة التي تنقذ لنا عن القدي المحدد لعلوم الاساسية لتطورة التي لم يعد من الممكن فصلها عن غيرها، ولكن سي نطلب في أن عيشه ادركاً صعباً جداً مستطفاً، وربط محكم من حرف وأوائله، وأوائلهما وبها عيشها مفاهيمها، منها يتولد جانبها الصافي كصباح بدر «العين لفهمه شحطه شحطه كركمة بركمة، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»¹⁵⁴¹

المديسي يفرج شحطه في نظره «...» على تلقي المصطلح بامتياز وحلط، ودور أن يدل أيضاً على أن استعمال انقاد العرب له كان دون صابط في أي فكري، ثم أطلق في توسع للأحكام ما يدعي عليه لتجارب العبي والفكري عن وعن هؤلاء النقاد حين جعل حد (ظاهرة) ملحوظة في أغلب المفاهيم التي استعملت إليها من البلد الجديد (لم يقل الحديثي) وأصب أن ظهور المصطلح في فكرنا لقيدي مؤخرًا لا يجعل ذلك مدعاة لأن يصبح القصور في فهمه ظاهرة، يمكن أن نجد لها علاجاً في دراسة أنجيبو التي ترجمتها لمديسي والذي يذكر بها، على رؤى لسالفة أنه «لهذه العناية وسعياً لوقف سريخ التشويش ولو في نطاق محدده انجيبو إلى الصايه بهذه المادة مقترحين على لقارئ هذه الدراسة

لوجية، والدقيقة عن النصاص، تحقيق في الأصل، تستعري انطور،
وتشتب من تبلور المفهوم ومرحلة وسائل وتطرح جملة من لفرصيات
حول شتى التحولات التي عرفها^{١٩٩}، ولكن هل سيحل نص تجبر -
المقرون إليهم ترجمت مشكلته مرمره في فكرهم غير المستوعب لكل وارد
وهو ما قد لا تنكر بعضه؟

وأحسب أن يبلغ رد على كلام المديني عرص أنه الأفكار ولرؤى
لشي ثوب مفهوم النصاص ليس عسى مستوى لروى فقط، ربما عسى
مستوى لأداة تطبيقاً دون أن نعبأ فكرياً أو فنياً عن تلمس دور لمصطلح
وفق علاقته بمصطلحات قديمة في إنتاج المعنى والدلالة، وفيهم اسرانيةجته
وفق هذه دون نسي كتب نحو سببر، رطله سبابس ر ر ر مظهر



حارسة كثير من الد صانه سي اسحباً لنقد يعرف ر سهم في
لرسل بين مصطلح شجرح، مصطلحات قديمة كالنصاص والنصميم،
والمعارضه في معنى لرواح الفكرى من نقد، رحدث، قد سبهاهم
هذا، حارلوا جميعهم سبريا الاسساره، بروى السداد العربيين، الذين ذكر
أسماءهم ورؤاهم في المحور الأول، وليس بحاجة - على الأقل في هذا
المحور - أن نشير إليهم عبر كتاباتهم التي سوف تحيل القارئ عنيها
أما لأهم عرص رؤاهم المستميرة، مقتصرين على عرص الجانب لروىوي
حول فكرة لنصاص رغم إسهاهم المصمود على مستوى التطبيق تحميداً
وفق منظومته إنتاجاً للمعنى، مرحتين، الوقتوف مع نماذج تطبيقية من خلال
لمحور الأخير من هذا البحث، ونحن سبارل روى كل من د عبد الله
القذافي والدكتور محمد عبدالمطلب تنظيراً وتطبيقاً



في دراسته عن «فكرة السرقات ونظرية التناص» يخطئ د. مرتاض بن لعكره لقديمة «السرقات»، والنظرة الحديثة «التناص» غير تساؤل مهم: «وما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطبق عليه السيميائيون ليوم التناص؟ أو هي شيء». يختلف بعض الاحتالات عن التناص^{٩٦}. يطرح د. مرتاض سؤله بعد أن يقرر أن برائنا حامل لمفاهيم بقعدا التحادل والعقود عن الكشف عما يسكنها من أصول لمفاهيم نقدية غريبة تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية^{٩٧}.

وبعد د. مرتاض ومنه لقدماء، لمصطلح السرقات من باب التهجيز ووقفهم لطحنه عند بحر حبي كغيره فقد أصبح بتعدد لإثبات لسرقة عن سائر حامية إذا كان كبيراً، مما جعله شعور عما أكلته الحداثة من جهد تكشف عن حد ثبات نص، ونحن مبسوطة الشعر العربي - كما يرى د. مرتاض -، وقدره في حد استطاعه في بعض الأطوار. من ثم يبين في آخره كيف بدأ شعور من هذه لفصاحة الطعنة بعد أن عن تحجب شعور رسمه رسمه سكتة مع إعادة لتكوين للاثتها. إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهد لرائي^{٩٨}.

وقد طبق د. مرتاض هذه الأكليات على نص/ بيت اتهموا فيه المتنبئ بالسرقة من أبي الشيث، ثم يخطو الينبي المرسوم والمسرور منه بيتين لأبي براس^{٩٩}، فأيهما لاري وأيهما المرسوم منه؟ «فهل إذاً مثل هذه الأمور» مما يعيد في النقد ويشعر في الابداع ويحصب^{١٠٠}، ومما يقره د. مرتاض مهما في بحثه رابطاً بين فكرة السرقات في إعادة لرؤيتها باستناده، ونظرية التناص «أف بدون العودة إلى تراثنا لقدي العربي لحداثة استكناه ما قد يكون فيه من يدور مثل هذه لمساله ومساو

ايضاً كثير لا يتأتى ان يسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحدور ولتطلع الى إثراء حقول المعرفة الإنسانية حقاً ان القاد لعرب لقدامى لم يقرروا صراحة باللفظ امر هذه التناصبة بالمعهوم العميق الذي قررته كريسيفيا ، ورولان يارت وجرعاس وسواهم من فرسان المسيحية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور لسقديه العربية التي أرمات إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد»⁽⁶¹⁾.

وهد حاول د. مرتاض في موضع حر من بحثه أن يعرب إلى لقري لعربي لعلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعى هذا لتقارب «السرفات الشعرية في رؤسه مع التحدور من التفسير والتسميع في التعريف بسبب حصره في مفهوم جمعه من الفقه في سياق ما ، وإعادة صياغتها في بيت واحد من شعر عال»⁽⁶²⁾.

أما لانس مع سابع في شعره بسيط في التعبير ايضاً هو موضع في حاشية القديس غريغوريوس في بعض النسخ وأفكاراً كان قد لمسه في وقت سابق ما ، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من محدد زكريا مشاهات وعيه وإذا كان السيميائيون يعتقدون للمبدعين في عملية لسان بحيث يميحون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة للصاحب ، فإن الشعراء العرب ، هم ايضاً ، يعتقدون بأنهم كانوا بأحدون صراحة على تقديمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين⁶³ . واضع في ذهنه في د. مرتاض إفادته من موزونه القديم ورؤى نقد لعرب ولكن لابد أن يقرر ويصعب أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي.

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرفات وحديث كالتناص فالدكتور عبد الله التطاوي في بحثه «لحارحات

لشعرية غمط ونجارب، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات لشعرية بوصفها شكلاً شأ في أصله في 'حصان الشعر العمودي'. والتناص كمعبر حصاري وشكلي يصح فهماً واستيعاباً مع شعر لتفعيله، وكأن د التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين 'القديم (معارضة)' والحديث (تناص) - 'إلى جانب الرؤية التوزيعية - بعداً فنياً شكلاً ومضموناً يمكن أن يتجلى فتوحات في قراءة لقاد بين نصي متفهمين أحدهما يستضيء الآخر وإن احتجت أشكالهما

يلتح ذلك من قوله، «إن شئتاً طرح الظاهرة - يعني المعارضة - من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وحديث شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر سبعينية تبت من مفاهيم جديدة سعت بأرائها وتعاير قرئتها وتباع صورها، تبت كتب «القافية» كمصطلح بقدي معاصر تبت من كتب حوارات هذا المصطلح من موقف من التروث مما يجمعه قرباً إلى «ذهن» الشاعر على النحو العكسي مما كان يشترطه في حديث المعارضة - تبت كان الأمر يقف سبلاً، لأنه لا يقبل بفعال، إلى درجة تعابره من حسن أبيه، فكذلك شعر، وإن حدثت صيغ التعبير وتفعيله بوجه بين العمودي القديم وبين غير معاصرة»⁽¹⁾.

ويريد د التطاوي لعلاقة بين المعارضة والتناص - ومعهما لاستشهاد - وصحواً حين يمكن على ما يكاد عنبه القاد العربيون من كرون النص يساجاً بسهم في التناص، بل أنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى ودلالة النص. وإلا فمن يكون لهما قيمة يعتد بها، ذلك حين يقول «لا يصح الاعتماد مطلق المعارضة أو «التناص» أو حتى مطلق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أجب في الاعتبار الاستشهاد ذاته حرياً من صروب إعادة إنتاج قول النص المستشهد به، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل)، بإدراج في نص لاقتبال، هذا يد، كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان.

دون أن يلحظه أي تعبير في ذاته من وجهة نظر الدل، فإن لنقل لراسي
لذي يتعرض له يعبر دليبه ويسج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير
على المجموع في نفس الوقت»⁶⁶.

ويستشرق بكر د لسطاري لحظة الإبداع التي يتولد معها
الانقباض، ولدي يمكن أن نوسع معه تصنيف إليه المعارضة/
الشخص/ الاستشهاد. قبل أن يولد للور مهماً في إنتاج الدلالة
ببكرولوجياً وتاريخياً وفيها، وذلك حين يصنف هائلًا «وهو يحس
البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الانقباض في لحظة الإبداع أو
بحجاب النص، ثم لكيفية التي تصدر بها الاستشهاد، والاطالة والإيجاء،
ودماجه في نصه حتى يذبح حرج في صور سملاي جميعاً، أن
تتم ركاب من صور سراجة على ثوب ليدع بحر حرجه في تصوير
لتجربة دامة تجرته لحمة دامة معصب بركة رسي حمة
مقومات ب بندق حروف في حمة دمع لحة الأساة و لسطاري لا
يجمع من حرج متوقف لنامب ونامب لفرم بها الإادة عت»⁶⁷.

وينفي د محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري -
استراتيجية الناص» الصور على روبا مهمة في صعيد فكرة الناص من
حيث علاقته لمصطلح في مصادره العربية والعربية معاً بمصطلحات مثل
المعارضة والسرقعة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها الناص،
وكذلك تفسير النص بانتهى انجماً وتلاً. إلخ.

ومن علاقة لناصر بمصطلحات كالمعارضة والسرقعة، يرى د مفتاح
بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة العربية، أنه «مع أن
هذه التعريف مكسبة من مجال التعاضد لعرية باب نجد ما يكاد
يطبقها في الثقافة العربية نفسها لمعارضة المناقصة لسرقعة»⁶⁸.

ويُعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بينها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بحثها الأجنبي الذي ورزها⁶⁸ ليند على مدى التلاحم الثقافي بين المفاهيم في البحث.

وعن القادة التي يجب أن يكون عليها المتخصص والتحقيق يرى :
 « أن أساس إنتاج أي عمل هو معرفة صاحبه للعالم وعده المعروفة هي ركيزة تأويل
 للعمل من قبل المتلقي أيضا وبرهنة على صحة هذه المسئلة بمقد وجدت
 وراث لديه والسبب بعينه لعبه عدة نظريات تحاول ضبط الأليات
 التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم - » (69)

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص بوقفاً هـ مفتاح عند طرح
 منه حول جانب نفسي واجتماعي لأنتاج لانه ليس منهياً في
 الجراح عند سبب من خصوصياتها لاسر سبب في ظل بعض
 أن عمليه اساسي سولف غير محددي سولف سبب ساقه لاجره
 معاورة سحاو في و - متعنية فتمس عيبه وحده. ولكن يجب أن
 يعني دور لخصو سبب في عمليه سبب سبب سبب سبب وهذا هو
 اجاب الاحاسي ، كما سولف مفتاح من سبب أو سبب ليس لا
 معبداً لإنتاج سبب في حدود حرية. سولف ذلك الإنتاج نفسه أو
 لغيره. وسؤدي هذا أنه من المحتمل بعد هذا - التي قلنا - أن يقال إن
 الشاعر قد يمتص اثاره السابقة أو يعاورها أو يتجاوزها فصوصه بغير
 بعضها بعضاً وتصلح الاسعاه فيما بينها. أو تعكس ساقصاً لزيد
 غير رأيه. ولذلك فإن الدراسة لعمليه مقترص بدقة تاريخياً لعمره سابق
 النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد ضرورتها
 وسيرويتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء ببعض واحد، واعتباره كياناً
 منفصلاً على نفسه (١٧٠)

إن هذا الذي يقول به د مفتاح هو جوهر في عملية التحليل

لتنصيص من حيث إن النص المنج في تنصيصه، وغير المعلق على نصية متعصية. يجب أن يستشرف تاريخه النصوص الآخر سيروية وصيرورة، فاحصاً إياها لتدخل بنية النص الحاضر، إما لإعادة الإنتاج بها، أو عدماً لإعادة الباء.

ويسأل د. معنح في رؤى مهمه بجيب عنها، «أبكون التنصيص في الشكل أو المضمون؟ إن ما يظهر - بادي دي بد - أنه يكون في المضمون لأن نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة. أو يتقي بها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً د. قوة ومزية، ولكنها بعد حبساً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو التحكم في مضمون فوجه بينه، هو هذين هذين لتعديده نوع الأدب الأدبي، وهو يحسن لأدبي بعد بدلف»⁷

والحق أن د. معنح محوتم رويته أن نصوص شكل معاً هذا بمثابة الإسراء التي تحكم في اقتباس منها حاشية أن - مع ذلك بروحي، وتمكن لتسمين بعداً به تحدد لخصولته بغيره. إنصيصه وهو يعتمد في نصوص نصوصه على نفس حاشية بد نظري إلى ذلك د. معنح وهو يتحدث عن التنصيص بوضعه «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على البسط والتفصيل أو يعتمد في تغييرها على ثقافته المتلقي وسعه معرفته وقدرته على الترجيح»⁷²

وتتعد قضية علاقة النص بالشكل والمضمون في رؤية مقارنة من منظور جديد عند محمود عباس بعداً يتويهاً ألسياً وهو يبحث عن (شعرية تنصيص من سلطة النص إلى سلطة الآخر)، د. لم تعد لقصيدة العربية الحديثة في رويته نموذج عند الشكل الخطي الساطري لتعصيدة الكلاسيكية ومبانيها الثابتة والناسكة، وعمودها العروسي الميمميري

لوحدها المتساوية، وربما حاولت السطوع إلى لبنة المعجزة للنص الشعري،
 الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة
 لالتقاء الأصوات والروى والأصبع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع
 لتعبيرية المعجزة في قصاه مشترك، وهي روى وأصوات شعائش وتقاطعات
 في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد باحتين - جنة
 الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه السرعة السعدية الديموقراطية
 الخاصة التي يتسم بها كل خطاب خلقي⁽⁷³⁾.

وعن دور التنصيص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة
 والروائي خاصة فكيف حصد منه في بحثه¹ ناس من ريادة
 المعاصر، من دور منه يدع عن النص الروائي بعدد من الباحثين
 فيه إلى أنه، لا، مستثنى من سرعة عملائه بقدر وسهاما
 في إنتاجية المزيد من الإقناعات

يقول محمد الحيداني عن هذا الدور الفعال، وإثر التمهيد إلى تقاطعات
 الموضوع والتنصيص بهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي إلى مرتبة أعلى
 الموضوع نحو الأمام بتحليلها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت
 ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على
 كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية⁽⁷⁴⁾.

ورمى لهذا البعد الرمزي يتساءل الحيداني عن كيفية بناء النص
 الأدبي والروائي خاصة، مؤكداً في تصوراته على الاهتمام بكيفية قراءة
 النص في بعده الأثري، لا البحث عن سياق النص العائلي وفق بعده
 التاريخي، هذه وحده، الأخرى أن تتعامل مع النص لعائلي مستشهاده،
 يعتمد من الرواية إلى الشعر بما يتضمن ضرورة يجب أن تتضمن لظفر
 إلى أن لا تستشهد المباشر في الرواية كما أفهم من كلامه بوصفه نفاً

قولياً شريعياً فيه مجال للاستعمال في المردف؟ يعد أقل أنواع التنصص

شريعياً

وفيما سبق يقول حمداني: «كيف يسي النص وكيف يشط التدفع بين النصوص المضمومة فعل البديل؟ بهذا المعنى يصبح للنص عيشتاً شريعياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تسمى إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها دوار جديدة في سياق النص الحالي، وب هي ردود الفعل التي يتحدث عنها القرءاء، هذا التدخل الحاصل في البنية نصية؟ كيف أنه يجب التعميم مع نصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع شطه، يستعمل في ضرورة من نصوص ردود عن أشكال التعبير لأصابعه كل الخطابات شتوية والأشرف، يتحدث مظاهر نصية تشبّه في مختلف النصوص الروائية المعاصرة»⁷⁵¹

وأما من إعتدل لد أن يرحي نفس ونزله عن صافه استدعاء على أنه مجرد شبه حذر شبه في سياق النص أعلاه: «نرجع الرواية لعمية لناس مبهر، لأنه كما عرفنا أن لناس لا يحس نطق النص الحاضر، بل في معناه يصف إلى سياق العائب كما لا يشبهه به نقاده في رصه وهو كمن، لأن النص العائب كالقطعة المحصية لن تشر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من صيغها أسباب حصوتها في ببنتها فكيف جعل تاريخياً - مثلاً - سدو الشعر الجاهلي العبي والاجتماعي ولعقدتي وأنا أستدعيه لنص معاصر؟

المحور الأخير

«التنصص» بين المنهجية والتطبيق: قراءة في رؤى ناقدتين

سقف من خلال هذا المحور عند رؤى ناقدتين مهمتين في مسيرة النقد

الحدثي، كان لهما إسهام متميز في التطوير لمفهوم التناص انطلاقاً من رؤية مستمرة وأعيد. علاوة على امتلاكهم لمعنى نقدي عالٍ ودهيف، مما مكّهما من تحليل مبسوط من التراث والمعاصرة بحدائق ثريّة مستبشرة في مجال التطوير والناقدان المعروفين في الأوساط لتقديره وفق هذه لرؤى هم الدكتور عبدالله العدامي والدكتور محمد عبدالملطيم وقد جاء احتيازي لهما من صناعة قد يشارك في فيها آخرون، بأنهما وعد ما شاع عنهما بوصفهما من نقاد الحدث، فإنهما نظراً لمصطلح التناص تطهيراً وتطبيقاً نظره اعترافاً ببراءتهما جذراً، بغير من حلاله تطهيراً وتطبيقاً - قبل حدثية لرؤى - عما بحق شعيرة التناص كما سيتبين من قراءتهما

أولاً: قراءة في رؤية التقديري

إد ك. ك. هذا العنق الذي في العرب القديمة في تاريخها وتاريخها قد بدأوا من النص يسمى به نص، أديته في يدق عنده ما هو خارج سياقه وي قد يكون مسرور، يكشف من حيثية قد تعد من يد مشتمهم بقيه في النص من أسباب لتوضيحه أعلى حد تعبيره، ما يجعله قادراً على التحول في علاقات سماها (تداخل النصوص) تعصلاً منه على مصطلح التناص.

يعرّف العدامي النص نصيراً فيولوجياً كما فعل بارت على أنه جسد حي، ويصيف في تفسيره بعداً ما يولوجياً بنأى بالنص أن يكون للاستهلاك في تفعيل منه للدور النفسي والجسماني الذي يفعله في قارئه، وذلك حتى يقول: «النص جسد حي وما أنه كذلك فهو دل وهو معنى بالضرورة وبأنه بعد ذلك شيء». منها أن الجسد مادة للصحية ومادة للكرهية أيضاً - هو مادة لعلاقته من نوع ما، ولا شك أن كل قارئ

وقارئة يعرفان أن للصوص حيوات ونعيبات وأمرجة، وهي بذلك ليست بصورة مقرونة بحسب، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل لقراءه ولاستهلاكه. ولكنها - أيضاً - تصور داعلة تفعل في قرائها وتتدخل فيهم مثلما تتدخل معهم. ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرأنا ويعيد صباغتنا مثلما فعلت (وامتصاص) بالمتنصص. حيث أعادت صياغته وغيّرت خارطة فعله وتفكيره، وحولته من متنزلة متهم كاسر إلى مجاهد ومحارب. لقد حرره النص من نفسه ومن دعوته⁽⁷⁶⁾.

لعدامي يهذب رقية يارب إلى الجسد في وصفه له في كتاب لذة النص، ويصف: الله بعبارة تدل على أنه من القارئ فهو يقرأ القارئ ويعيد صياغته حتى لا يهتلك. ثم يقارن بين كارتون قد جعل فعل الواحد من النص مؤلفه علامة بديعة يمكن أن يحل محل برفافة في مثل قوله: «نفس هو يبعد» يكون من شخص لادع الذي يعبري عن حركته أنه «أنا لبيبي». من بعد في حين لنص يواحه ما هو كمن به كبره⁽⁷⁷⁾ معصية، نيب نرا: العربية/ مؤلفة وهي: «هذا نصي فعل نص معصية، معصية نصي في القارئ/ المعصية، وبذلك يكون عملية لتأثير النصي والجمالي معكومة نصي يقرأنا كما نقرأه

وتصاغراً مع فكرة جديدة النص يور العدامي نص الحائقي عن جديدة النص⁽⁷⁸⁾، التي أشار إليها بارت من قبل عن البعدية لغرب، ليتحدث العدامي - في إحصاءه على فهو عربي - سبباً لإبراز وتأكيده سبق الحائقي لبارت في فهم طبيعة بيبه الحسد الذي هو كحلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض متى انفصل منه عضو وبما به في صحة التركيب قادر بالجسم عانة تتحول محاسنه وتفشي معالم جماله. وبين العدامي عن مفهوم لبيبة في نص الحائقي ويحليها من بيبه فيولوجيه إلى بيبه

لعمري في حيولوجية النص، حين يقول «ويجب ألا يفعل عن كلمات تردت في مقولة الخافي وهي داب أبعاد اصطلاحية مهمة مثل التركيب/ ونجسه/ والأعضاء/ والجنس/ والجمال/ والاتصال. ويقابل ذلك/ الاتصال والعاهة واليسونة بما يعني أن الخافي يفكر بالنص على أنه (بنيه) فيه تتكون من عناصر مختلفة كالسبب والمذبح والدم، ولكن لاحتلاف هذا يزول إلى (الانقلاب) - حسب تعبير شيخنا عبد القاهر الجرجاني - وهذا لتبادل الخي ما بين الاختلاف والانقلاب بمعنى إلى تركيب لكي يكون نص الجسد، وذلك لأن العناصر تلك هي في جوهرها أعضاء مختلفة لجسد واحد»⁽⁷⁵⁾

ولا بد من التنبه - بسبب نفس - وفق ربه بعد من السابقة - حتى يحدثنا عن - **سمية بالصوتية** - بحرفي للتصريح لعرض مورفيم، «وهو أصغر جزء صوتي - يعبر عن صوت معين - لكنية التي تصمتها»⁽⁷⁶⁾.

ويجوز بعد من تصويص التعريف به لا يمكن كسرها من ما هو أصغر منها - حين يسهل بعض الكثير يرتبط بهيب بوصفها به في جسد النص لمي، وبين المصحة في حديث لفرسول صلي الله عليه وسلم حين يقول: «وكما أن الجسد الإنساني يتكون من أعضاء متدة وثمة القيمة، وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة حصرية. ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذو وظيفة متغيرة، فإن من ليس بأعضاء - داب فيهم معارضة في أهميته وحاسية وجودها (وكما أن في الجسد مصعة إذا صنعت صلب الجسد كله - قد حدثت عند الجسد كله ألا وهي القلب) - كما ورد في الحديث لشريف داسا محمد في النص مصعة تشابه مصعة القلب في الجسد وهو ما سمي به بالصوتية - وهو بواء النص ودلائله الأساسية وتتكون من (بنيه) صمري، وأقول صمري عييراً لها عن البنية الكلية لتي هي انص

بجمله، وهذه المصغرة/ البنية = (الصوتيم): هي ما يقوم عليه النص
إنشاءً ودلالةً⁸¹

ويتخذ د. الفدائي من الصوتيم - بوصفه بنية دالة في النص -
أساساً لتحويله عما يكون حديثه/ موضوعه. وتكون كل بيت النص
الصغرى الأخرى عموماً لها ادء ينشأ النص عن هذه البنية ويتولد منها أو
رغم بعضها إليها ويتجه نحوها. وتكون الأعضاء الأخرى في النص مماثلة
لأعضاء الإنسان ما حلا القلب فهي مهمة رئيسية. ولكنها لا تتبع أهمية
(القلب، تلك المصغرة التي تعبر صلاح الجسد أو سادته⁸²

ويصف الفدائي أن: «إنما بوصفها حديثي. عن مثله أنه وقد
يحدث حباً راجداً من سريرة في نفس راجد. وهذا ليس عربياً إذ
ما قسا ذلك على صفة الأوصاف وهو الجسد حسب تعدد معج، باراء
(القلب)، وكلاهما على درجة كبير من الضعف في حديثه صوتيم.
ولقد يحدث هذا في النص عا⁸³

ويسمى بعد من أن يحمل على رجل مفهوماً مشهوراً ببنين لأبي
لخصيص أمري بغيره بـ «ب» بـ «ب» بـ «ب» بـ «ب» بـ «ب» بـ «ب»
ما يجعل التسمي مضميناً، ما ليس له مثيل في دبا لقوامي
يقولون: من قالها؟

وقالمة فهو إسمية قروضت من الشعر أمثالها
شروط تلصق في الحالفين إذا أنشئت قبل من قالها

ويقوم الفدائي وفق منهج تفكيكي (تشريحي كما يسميه) بتفكيك
نص بحثاً عن صوبه: غير مفقولة لعلامة (سميولوجية) اللغة⁸⁴
ليكتشف بعد تحليل البيت أن صوتيم النص (البيتية) يكمن في دء
الشرط (إذا)، هي «المصغرة التي يعتد عليها النص أي هي الصوتيم لأن

الباء الامتزاعي يقوم عليها ولو العياها لأخرجا لوظيفة الشرطية التي تجمع ما بين العلم والوجود، ما بين الحيال والواقع، إلا يد تحقق لنص حياليسه من ناحيته لأن هذه العلامة تعني أن تلك القافية الشرود نابعة لأن تشدد، ولكنها مع ذلك تظل شروداً تلتصق في الحامعين وتظل غير إنسية لأنها غير مسوية إلى أحد من الباس وباعل الإتياد مجهول، وحدث الإتياد لم يقع إلا على مستوى الحيال الإنشائي» (85).

هذا هو مفهوم العدمي لنص رؤية وأداة في إيجاز، وتلك مهيئته في تحليل نص والتي يسميها بمرصوبه ويعمل عنها بعد تحليل هذين البتين (النص)، بقوله: «ذلك، اسمي مهيي بالمرصوبه أو بالمرقد الألسي، اسمي الآخر بالمرصد، تنميكك»⁸⁶ لأن ما يفعله إعرانيا هو تمرير مرصع فصيل من جل الصور من سر تركيبات النص وأهسته الداخلية» (87).

وبعد أن يفهم العدمي أن النص له حق حوسبيته أدب وحالياً بما يهيئها منه بخاري من رجب قدر بالمرصوبه حساب نصياً وفق مواهب تحسبه من على مرسى نصير، تظل مدخل نص السابق نظيراً وتطبيقاً إلى عرض فكرته عن التنصيص الذي يهيا له نص بعد أن تحققت نصيته

ورفعاً لما سبق يقول معرضاً بفكرة النص المصنوع عن سياقه، مهدداً لمحدث اشتمل عن التنصيصه أو ما أسماه (بداخل النصوص) «ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما عداه وتقبله عن نصوبيه النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقانه الأدبيه والثقافية، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة سبب عريضة وممتدة تماماً مثل لكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يصفي لى فراغ أنه يحتاج أدبي لقوي لكل ما سبقه من مودوث

أدبي، وهو بدوره حصة تؤزل إلى نصوص تشجع عنه ومن طبع النص الأدبي أن يكون محصياً وصيحاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة» (88).

ولا يخفى ما بين حديث لعدامي لاقده من ناص مع كلام بارت عن بلد الخيري. ولكن العدامي يهدب كلامه وفق مفهوم عربي تأثر به بارت نفسه وهو يتحدث من قبل عن مفهوم الجسد عند الباحثين لعرب، ولعله كان يعني الخاتي كما ألحقت من قبل.

وما يصيحه العدامي في هذا السياق مقابلة بالنص لولود ن ثمة نصوصاً غنية لأسباب طبيعية ترد إلى نفسي في عاصف لاسخ أو صاعقة كموسم لالاسخ. لاحظنا، وفي نفس النص العبدات نرى عقيم عاجز لا يمكنه من مطلوبه عصبياً ويندب من النص وشعرته، وليس له من حبه شيء لا يثبت النص بالعدا. هذا النوع من القراء غير مهيب يكشف عن مراسم شائسة لأنه عاجز ليد النص.

يريب العدامي عن دور التناص في منهجية قراءته على المستوى الذاتي بوصف النص بيه مفتوحه مؤهله لتداخل في علاقه ناص بقوله «وقد كان لي من قبل وثقات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص. على أساس أن مفهوم تداخل النصوص هو من المهمات الأساسية في ثقافة الأدب وتحليله، ما يعني أنني أتعامل مع نص عني أنه بنية مفتوحة على لماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يعاير رياضي مكره البنية المعلقة (الآتية)» (90).

بعد أن درس لعدامي وحلل بيتي الحصن السابق نصياً وفق صوتيهما، أخذ يطبق فكرته (السابقة) حول التناص بمحض قدرة التبيين على الدخول في علاقه ناص مع نصوص تت بعدهما، ويشير إلى أن

يبني حصين يتكتأ عن تقليد عربي عريق حول علاقة الشعر بالجن⁹¹،
وإن لكل شاعر شيطاناً يهيج به وهذا يمكن أن يتداخل بينا الحصين مع مثل
قول أبي التيجم العجلي:

إنني وكل شاعر من الشعراء شيطاناً أنشئ وشيطاناً ذكر

لقد «دُفِع الحصين وقوفاً تحبيلياً عند أسطورة شيطان الشعر، ولم
يرد لشعره أن يكون من ذلك المصدر ولكن أراد له مجد التفوق والتسامي
فوق البشر وتحبيل قافية شروداً له تنعده بها لشعاع ولم تكن بعد وراح
يشبه شعره بذلك الذي لم يكن بعد». أما العجني فإنه باحد بتلك الدلالة
ولا يكتفى بغيره. نلاحظ أنه لم يركب جمع مصدر نومه فجعل
الشيطانية بدلاً عن مجرد عده «لأنه جعله شيطاناً ذكراً بدلاً
عن القافية لأن «الاحتلاف على هذه نكته من الأنوثة
والذكورة حيث قد «حصين» قافية غير مناسبة» لهذا شبه العجني
متداخلاً معه ومشتبهاً معه «وسلطه على رصيناتي ذكر»⁹²

ويستلزم الغدس بوصفه مخللاً صاحب ذاكرة شديدة الواعية
للألفاظ، فيكتسب بعض من حاسر بعد حصين من شعر «مع معانيه
عن لقوم الشوارد. فإذا «الشورد» الواحد لدى الحصين يتحول إلى
(شورد من لأحد) لدى المنسي، وجبها برتاح الشاعر وبأن لأنه حقق
مراهاً شعرياً عريقاً

أنام ملء جفوني من شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

وهكذا تتحول (شورد) الحصين إلى (شوارد) المنسي ولكن دون أن
يلامسها القيد أو يحسك بتلابيبها محسك؛ إذ يظل الخلق يسهر
ويختصم جراها، وهم لن يتفقوا أبداً. لأن لا تعاقب تحول لشورد إلى
مقيد ت⁹³

وتظل ذاكرة العذامي الوجدانية تكثيف أن شوارذ الشعر التبطينية وفق سياقاتها القديمة لم تعد ماثرة العجلى والمتسى ولكنها تحب مع ناص جديد له يرب مع لرمس وليكن لشاعر لسوري المعاصر مذكر العظمة واحداً من هؤلاء. لأعداد ينصيص معهم، وحادثة العظمة مع هؤلاء تنجلي في قوله

بينما ألهمه لهما على باب عنبره
خلت شبطاني لهيباً لكزته الريح لكزه
في دمي في خالتي في جسدي ينشر أزه
كلما دافعت به يقفز في وجهي قفزه
اتحفن فالجمر ما زال غصاً في قلب عزه

«هذه مفعلة ناصي من نصه صلب شعر نعلته في قصيدة «عبره، خلد» بها تكثيف أن سلفان شعره مع في عصر التكنولوجيا. من هذا سلفان قرب سهره صامه الشعر وتهاير قدوته على نقاوة قيسم»⁹⁴¹

ويشير العذامي إلى أن ظاهرة التنصيص تشكل ملجأ مهما في ذاكرة الثقافة العربية فثمة في بساطها حد من بعيد. ويربط العذامي في رعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي تبنت في إنتاجه الشعري ويعني بها «الاستيراد» كما هو شائع في مرفقات عربية لأعلام عربية مثل المجاحظ، وعن هذا كله يقول العذامي: «إن ظاهرة (تداخل النصوص) هي سمه جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوامل الثقافية في ذكرة الإنسان العربي ممرجة ومتداخلة في مشابك عجيب ومدهل. وإن وقعته سرية على طبيعة الباليات العربية تثبت ذلك. ومثما يحدث ذلك في لمزلات دابة يحدث أيضاً في قصائد. وكلنا يعرف نوبعات لقصيدة

العربية وتشكيلاتها الموسوعة ظاهرياً والمدحلة مصوياً ولقد شاع تسمية ذلك بالأسطراد وهذا ما يوصف به مؤلفات الجحظ وغيره من الأسلاف ولكن الحق هو أن ذلك تدحح مصوياً له ما يبرره وما يسمدغيه من النصوص بعينها، وكنه نصوص أدبية وعلنية يعود بعضها إلى بعض ويعني إليه، والمحصور الذهني المشترك ما بين إشارات النص ودهن الكاتب هو الذي يقيم تلك العلاقات والتشابهات»^[95].

ورد كان العدائي يجعل مرجعته في كتابه «ثقافة الأئمة» حول ما بعض «السمي عربية ديه في كاه» «أشيء خطبة التكفير» يتكفي: أكثر في حبيب مرجعته بعربية على مرجعته العربية صيتفينا من علماء مثل مارت وديرد، وشولر، هار. محلاً بالمشير من رؤاه مصوب مرشد في سفير. نصيب في ملاء يتكفي على نظره «الك به» في الفكر «تفكيكي» مدد ما، مريضها بفكرة الأثر «وهو ممكن السامع عن كنهه، ردت سم عندما تقتصر الإشارة الخمسة رة. نعمة ساعته حشر رة» نفس صدر لظاهرة لغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي الحقيقة لأولى»⁽⁹⁶⁾.

ويوجد العدائي العلاقة بين الأثر والاشكالية، التي قال بها دريد ليؤكد بها فكرة دريد عن التكرار التي ملهي الخرد بين لنصوصي ومن ثم تعهد لطريق لتدحها. ولأهد أن العدائي يربط ذلك كله بتحولت النص وفق لسان من سيات إلى سيات آخر متحايير رماً ويدلك تصعب لنفسه ما لا حصر له من تحولات سياقيه، وهذا في رأيي جانب مهم لتحديق التنصيص لشعرية النص لأن لسيانات الجديدة قد محترق أو مضيء أو تهدم وتعكك وتعيد إنجاح السبغات العديدة. بل قد تحول خطابه من ديني إلى سياسي، أو الجهد إلى ساهر وهكذا.

(الصوتية) والعلاقات واعتباطية الإشارة كيدخل للكلمة، ثم مفهوم الآخر إلى جانب نظريات الشعاعية (ومعها السياق و لشعرة) والتكرير والاحتمال، وأخيراً (نظرية الحسوس) التي تتركب المقد الأدبي من حال لمعلق لأدبي على العمل - إلى حال لنظرية كجس معرني مسير⁹⁸

وتبقى فكرة رعي الأديب المتناسق أو (اللاوعي) وهو يستدعي إلى بصره بصورة أخرى خاصاً من هواجس المقد الحديث في مقدنا المعرني كما كانت عند العرب، ليس ما يكون جاً فقط ولكن فصاً أيضاً خاصة إذا عرفنا أن مدح الحسوس سبب من أحد من جهة رغبته في الجهة لأخرى بصورة لا تحصى، فلهذا قد سمى بالمدح - حد - في الحد ١١٠١، ولكنها من حد - لا بل صلاحي الماكن من بعد كره لبشرية، ومعنى حد في كني ساء من سبب - شنيع - سوجه من سبب - خصوص أخرى غير ما قد سوجه به مباحثه من نفس المتن وذلك حسب قدرة كل واحدة من على الحركة⁹⁹

وقصبة لوعي - بلاغي - من لسان منظر حد من حد كبير في ترث من باب السرقاق تحت ما يسمى «بالموارد»¹⁰⁰ وقد انكأ الغدامي على هذه القصبة وهو يناقش مفهوم مقوله بارت «أني قرأ لأني سميت» حيث أن النص يشير فيما يذكرنا بما سمعناه، ومثل لغامسي يهد بالمسمى حين يقول بالمثل الغال: «إنني أكتب لأني سميت وهذا مفهوم منه المسمي عندما واجهته تهمة السرقة في شهره فرد يكتمه مشهورة (ذاك من وقع الحمار على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (اجماعه لصي) مما فعله المسمي هو أنه سبب فكتب وكان لقد الأول يدركون حد - حد جاء - عليهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معان إوارد حوطراً وهو اتفاق فعلي من شعاعين لم يع أحدهما بالآخر أي أن الوعي

لخاص. موعاً على مستوى الشكل والمضمون بين نصوص قديمة كـ
وأما ونصوص حديثة ومعاصرة كما ستري.

من النصوص المتداخلة بغير وعي في رزية العذامي نص قصيدة
للشاعر غازي القصيبي «أغنية في ليل ستوائي» تتداخل وتستدعي
بدون وعي قصيدة للأعشى عن (الذرة الزهر)، التي جعلها شبيهاً لغتان،
في مقابل وصف القصص لفتاته (بالزوجة السراء).

ويتدخل وعي العذامي السائد في لا وعي القصصبي الشاعر؛
ليكتشف رعيه مُشبع بعد أن يقابل في جدول بين مقاطع من القصيدتين
«يشل أدماء بعلاً في قصيدة لأعشى عن ذرة زهر» لسي جعلها
شبيهاً لغته. هي ذرة خرجها من دارس لهند لعمه في ليحرس،
وهو يرمض قصيدة لأعشى خطأ مائداً بالأسطر، بعبارة تحريرية عن
لغزلة لبدو كما يربطها بمصيدة بقميصي وهذا قد يثنى عليها
ولسوف صرح جدولاً مثبداً بين قصيدتين أشتت فيه عدول المداخلة
المعروضة من الشعر من أن لا تكشف حرد المفاكهة⁽¹⁾
وسيكتمى الباهت بإبراد مقطع واحد من كلا القصيدتين ليستبين سبيل
الخاص بهما، وما يدل على رؤى الفخامي فيهما.

الأعشى (104)

كانها ذرة زهراء أخرجهما

غواص دارين يخشى دونها الفرقا

حرصاً عليها لو أن النفس طامعها

منه الضمير لباقي اليوم والفرقا

في حوم جثة لذي له حبيب
من رملها فارقتة النفس فاعتكفا

القصبي¹⁰⁵⁵

أبا لؤلؤ في السمراء
شراعي المومند الخطر
وحري المومر والشعر
وأبامي ممانا على الشيطان
والجلجان والإنسان والأوزان
غدا
نصفا دي روز في المومر

ويسمى العدمي في عدد من الدراسات، بسبب بساطته وعلاقته بين
لمصير لبسب حياته¹⁰⁵⁶، ولا في علاقته مع الفرد و مسحاء ورعي
للبا (وقد يجزم) بأن القصبي لا يعيى تجربة الأعشى أو ينسبها، وهو
يكتب قصيدته، ويكل تأكيد بأن من الأعشى غائب عن إدراك القصبي
وهذا ما مع الأخير قدرة شعرية حرة على مثل حالته لإبداعية، ومن ثم
تكن من تصوير مسالنه العاطفية تصويراً خيالياً إبداعياً وليس لعلاقة
ببستهب إلا حد حيلة مصروصية (Interstuality) حسب مفهومها
لاصطلاحي لسببيولوجي والنشري¹⁰⁶، ثم يشيع العدمي كلامه
هذا بمص شولر الذي سيقف الإشارة إليه عاليه ليدعم به قضية لا وعي
لشاعر أحياناً في بداخله بموضه مع غيره

ويؤكد العدمي بين يدي تحليله الرواعي للقصبيدين وفق التصا

على تخير جانب اللاوعي لدي يثل حفاة يمح الشاعر من حلال اللاوعي لجمعي كما يمح في الوقت نفسه وعي المؤول الناقذ القدرة على فثل حالته لشعرية في خصوصيتها حتى وهي تتداخل مع غيرها وهو فهم بموافق مع نفسه فكرة الناص وأعسى بها المحافظة على الخصوصية التي لا تجعل المتناص كالبهفاء.

يقول العداوي عن نص لقصبي في تداخله مع نص الأعشى « ليس البالدلة عملية واعية، ولا هي احدى - ومجازة وإنما هي تحقق من ذلك وأبلى بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لاشعورية. وفعل خصوصي وليس فعلاً شرياً، أي ان الكاتب ليس في حالة حصر وفقر، بل حصر - وفقر هو نفس حده مع خصوص لآخر لمباقة عليه» (107).

ومن نص شعبي في نه حده مع أعشى يسر يحمل لعدوي إلى عليه بناء نهدي في عارها نص شعبي في لالة في لهورم الشعبيكي بما حسب « نص شعبي في هذه السمادات (الدلالة) به رالة أعشى فوسف بعد - سحر سوه إلى موة دلالية متولدة ومتحولة من دحل النص لشيت لشعر بالاسطورة ولواقع بالخيال والمجرد بالحسي متحدث بوسراً شعرياً مكثفاً بالدلالات، ومن ها فإنه يحتوي نص الأعشى ويبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلاً فخررت للؤلؤة من تبود الدلالة المحصورة بالبرة التي هي بعض للؤلؤ وجزء منه، فصارت دوة الأعشى للؤلؤ القصبي» (108).

وأما عن الناص لدي يتم بوعي فيمكن أن نتمسه مع فصيل لعدوي لباصي لتداخل فصيصة الشاعر حرة شعانه - عادة بولان - مع فصيصة الشريف لرعي - يا ظييه لبار، والتي يقدم لعدوي بي بيدي

تحليلهما مصحياً بتعليق شولر عن المهجبة (السيمولوجية والتشريحية)،
وعن وعي الكاتب أو لا وعيه، وكما أصبح متكاملاً أمماً للعدامي حول
مهجبة لتحليل وصحة سلامة الرؤى.

ونقده لعدامي بوحي وحس الناقد الحريص على وعي المتلقي بين
يدي التحليل - لقضايا مهمة. وهو لذلك أن قصيدة شحاتة معارضة تتم
بطريقة يلعب فيها الوعي دوراً مهماً مع قصيدة الشريف الرضي، ويؤكد
العدامي أن «نداحل» لخصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح ملغوب
الإرادة، وأنه أصبح لثغرة الخوض إن هذا هو أبعد صور الحقيقة
عن الابداع. لمر يكمن في طرفة لكمة من حيث لا نعتقد
والكمة وهي من «درواز» من حيث لا نعتقد، أي من حيث لا نعتقد
بعضاً بين «درواز» من حيث لا نعتقد، أي من حيث لا نعتقد
فيه من «درواز» من حيث لا نعتقد، أي من حيث لا نعتقد.

وبعض من «درواز» من حيث لا نعتقد، أي من حيث لا نعتقد
ليكون «درواز» من حيث لا نعتقد، أي من حيث لا نعتقد
نفس «درواز» من حيث لا نعتقد، أي من حيث لا نعتقد
والقوامي، وحول هذا يقول لعدامي «يكفي أن نقرأ لنبت لأول من
قصيدة حمزة شحاتة (عادة بولاق)»⁽¹¹⁰⁾

أهملت الحب وحباً يوم لقيها
رسالة الحسن فاضت من محيا

حتى يبدأ في محامرتنا عن عريب باننا قد سمعنا هذا من قبل
حتى إذا مضينا نقرأ في الفعيدة ونشفي قوافيها وحدة بعد أخرى
عيساك / ريباك / برعات / الراكي / حكاكي / حد هذا الإحساس بتضاعف
ويرقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (البسيط) ومعة لقول
الحجاري الرقيب، وحلب معه صوراً شعرية يجلب بعضها بعضاً ويبد.

شريط الذكريات يساهب في الدهن عارضاً ما عتده عجباً - وحتى يحاول
استكشاف الأمر»⁽¹¹¹⁾.

وأخيراً يقع العذامي على حائله السيمولوجية وهي لغزائي «ولا
لجهد عموماً كعقول الغزائي على جلب المأصبي وإعاشته فيها وهي لتبي
ستكشف لنا أخيراً (مداخل هذه القصيدة فهي مقفلة بكلمات تنتهي
بروي لكاتب المجزرة وعلى وزن (فعل) والبيت على وزن لبيط، وهي
غرل فيه هباء وموله بالمعشوق - قد كله موروث متمكن في النفس -
وسم - قل الشاعر أو لم يقل - فهي مداخل نامه مع قصيدة لشريف
لرؤي

يا شهجة لبا ن ترعى في حمائله ليهتك اليوم أن القلب مرعاك»¹¹²

ولا يترك العذامي أحاسنه وحده - وإن كان مهتماً مع محفوظه
لشريف ليهديه إلى اكتشاف أسرار - كما سعى بالدهن لأمره كي
لتفكيكه بلو - صحت نظرية قدم الشبرا الذي يقد كسر من المطربين
لقصيدة الشاعر سم -¹¹³ مستشهد بنوحه القائل هذه لإثبات
لمداخل بين قصيدتي سماعة وشريف وهي ذات وجوه سم مهمة¹¹⁴ ،
تتلاقى حول تشيع فني ونفسي لإجراءات عملية التناص

ثم يقف لعذامي أمام القصيدتين ثلاث وقفات معجزة الأولى مع
جملة لد ، والثانية مع ند حل الغزائي ، والثالثة مع علانة لتسريح بين
لقصيدتين ، ومع كل وقفة يصيب لعذامي إلى قضية التناص وروى مشرة
في ساج دلالة النص

مع الوقفة الأولى - يرصد العذامي في تحليل بياني أسنوبي بحصي
جمل البدا ، (وعدها ست وعشرون جملة) ، يستدعي ثمان عشرة مبد
تركيباً تاماً (وفق المادى المصاف مثل يا طبيب لبا ن ، تركيب الشريف ،

أربعة عشر فاصلة من بحر ثماني عشر فاصلة من الشريف الرضي،
والداحله هنا لا تقتصر على قصيدة الرصي بل تعدها إلى كل قصيدة
كافية لروي. وينتهي بينها بفاصلة على وزن عولي مثل (هاك) أو معمولي
مثل (نعماك). وهذا يدخل إليها قصيدة ابن زيدون:

ما للمُدام تديرها عيشناك^١ فمحمل في مكر الصبا عطفناك^٢
وقصيدة أحمد شوقي في زحلة:

شيعت أحلامي بقلب ياك^٣ ولعلت من طرق الملاح شباك^٤

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تشطيع قصيدة (غادة
بولاق) استحضاره في ذهن القارئ لها^٥ ١٩٤٢.

وبعد، نذكر من حد لأحضاننا بالقوافي من تأليف بيها قصيدة
شعاعة مع 'العصاة' الثلاث لشریف رأس مدني وشوقي ومن خلال قصيدة
المجدولي من نه كرتة من دافعي شعاعة مع لشریف الرصي أو بلغت
عدد شعاعه أربع عشرة من حد ثنائي عشر لشریف. هذه دلاله
قوية جد على حضور قصيدة الشریف الرصي في ذهن شعاعة، وعلى
تداخلها مع الشاعر في ابتدعه لقصيدته، ويبرز ذلك بواقفهما بالوزن
(البيط) وفي نفس الشعري (الفرل العفيف)، وفي عصمة الإيقاع
الرفيق...^٦ (١١٨).

بيضا يعمل هذا السوافق مع قصيدتي ابن زيدون وشوقي إلى حد
يصعب حضور القصيدة إلى ذهن شعاعة، ولا شك أن الإحصاء، الأسلوب
هذا من العددي ج، د لا ومدلل على أن القوافي بوصفها إشارة
سيمبولوجية كتب صادقة على المستوى العيني والعيني معاً لإثبات
تداخل قصيدة شعاعة مع الشریف الرصي. وينتهي لهذا من أن شعاعة

يمتثل من موقف (الاحياء) الى موقف (التماص) في سداسيه بدوم
لألفه²¹.

ومع علاقة التشريع بين القصيدتين: يكتب العذامي وهو يفككهما
على دمر الناص هوامش مهمه لعل من أهمها أنه في علاقة المعاليق
لصبي/ لناصر لا يكون لخص الماهر (بص شحاتة مثلاً) عادة على
العائب (بص الشريف مثلاً) وربما قد يصيف الماهر إلى العائب أصحافاً،
«ذلك لأن القصيدة (الناخرة) تعطى للسابقه مشف باحد منها وهدد هي
لعلاقة لتشريحية التي تبتش من المداخله بين لصوص يسا بسكتيف
قصيدة لشريف، الرعي من خلال قراءنا لقصيدة شحاتة فشحاته إذا
سبب في سحف سريره برسي. فيه وهدد حاده كبره بها لأنها
تهب قصيدة، فنه سان، حيد حيد بهشتها من بسبب. غير ذلك
هناك إصدارات عليه منب فهم امده لب، لغير ذلك به ريدا تقوم
بين لقصيدتين علاقته طر به شحاته حاده به حاده حاده كحلقة
للأخرى. هده بقو، كأنه تلب فبتدخاله في رفر نفى تداخلاً
بوحده بينب، سحط معه فحاده أخر مثل ما حدث لآ في اجتناب
قصيدتي ابن رومن وشوقي»

ومن الأدلة المعنوية ساهياً وبهياً على اختلاف الرؤى وفق لمفهوم
التفكيكي بين الشريف وشحاتة «أن الشريف دخل إلى قصيدته
مباشرة في مداء فبه، منسأ بذلك علاقة مباشرة بيه وبهيه لكن
شحاتة لا بشعر بوحاده هذا النهج، وهو يؤثر الدحول في حدم شاعري
سايب برنس فيه نصاً، نصياً وجمالياً لقصيدته ولعبيده فيصح لذلك
مقطعاً طويلاً من عشره أبيات. قيل أن بيد في ساداة صاحيته»²¹.

أحب أن هده لحات سريعه جارلا فيها اكتشاف رؤى «لعدامي

عن مفهوم التناص أو كما يسميه (البصير المتداحية)، وذلك على مستوى نظرية والتطبيق ولا نرى أنها ناقشا رؤاه جميعها على هذا المستوى ولكننا اكتفينا بالأمثلة لداله حول رؤى واحد من أهم بقا المحدثات لعرب لدينا كان لهم «سهامهم في إثراء المصطلح النقدي عامة، ليس التناص وحده، غير مفعول للور التراث المستنير

ثانياً: قراءة في رؤى محمد عبدالمطلب

قدم د محمد عبد المطلب در سات ورؤى مهمة مبثوثة في كتبه حول مصطلح التناص كانت هذه جميعا مشروعة لتحليل من يستشعر دائما قيمه وتنصيح في بعضه سعده ليس ونسب سببها أول الأمر عبد عبد من هو لعماد في سوات والمصدر وهو عبد القاهر الجرجاني من جال كتابه «شبه في» «الناج» «البلغة» ثم يوصل د عبد مطلب جهود يمحهم ساسي لصاوح من سعده المضافة تكاذا تشتمل أكثر من أشهروا أشهره، و«الناج» كل ما دده يجهل أسس ذاتة على مستوى التحليل تكلف هوية التناص «رأ»

في بحثه عن (التناص عند عبدالقاهر الجرجاني) يقدم لتعريف المصطلح بحثاً عن حموره المعويه، والتشابه الذي أثاره بين المدرسين العربي والعربي، مستكناً على أعلاه لعرب في يدية بحثه يعرف جهودهم لعماري، شارحاً لمعاهير ومؤديب التناص، ذاكرة بارت وكريستينا ويري وباحتين وأنجيمو وسودوروف، وسعصر لما تقدمه مهماً بين يدي بحثه من قصبا ورؤى يهد هضبه وتقله تناساً مع أعلام المفاضة الغربيين

قصبا أثاره عبد المطلب مهماً «أن الحصور الأسطوري لكتف من لصي الخدثي كان من أكبر الأسياب التي استدعت وجود نظرية تاملية

لإدراك عملية التداخل، حيث رأى (فراي) أن أوروبا العربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التماثلها في خلال مجموعة من الأساطير.. (122).

الأساطير أو كانت الباعث الأول على اكتشاف التداخل بين النصوص في رؤى عبد المطلب الذي يطرح في تسلسل سطحي ما أدى به إلى حبس بالتداخل إلى ما يمكن أن يثمر حيث البحث عن الإنتاجية التي يحولها بتلخيص - وفق مفهومه لها - ثاراً لها في تراث اسقدي، وذلك حين يقول «الإنتاجية الشعرية على هذا النحو غشلي عملية مستعارة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل حفي احساناً، وحلي أحياناً أخرى، بل ربما كسر من هذا النوع شعري بعد مجرى ما سبقه، ذلك أن مدح - ما لا يشبه النص حقيقي إلا - سعادت جهد لسابق عليه في محال لا يـ ... الحنفية - هذا الشعر كان به وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم» (123).

ووفقاً لهذه الرؤية السطحية يتألف حجة سبط - عبد المطلب بين استحصاء ما في النص عملاً لا مدح - في حين يكشف هذا الارتداد ما مماثل أو احتلاقاً أو سافصاً، وهذا هو في رأي جوهر ثمة الإنتاجية كما هو جوهر عملية التنافس برمتها بوصف هذا هو الناتج الجمالي / الدلالي في عملية التنافس - أو هدماً كما يرى لتفكيكيون.

يمكن أن نتلخص كل هذا في رؤى عبد المطلب الناصحة حين يقول «فالارتداد إلى الماضي أو استحصاءه من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهذا قد يحدث قاس - أو بالضرورة سوف يحدث قاس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية قد قبل إلى التماثل وقد سحار إلى التحالف وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى به إقراوات تسمية مميزة تتراوح بين الإعجاب

لشديد، والرفض الكامل، وييهما درجات من الرجى أحياناً، ولسحرة أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر تعكس لشعري لتي تدخل ذرة (التناص) على نحو من الأنحاء¹²⁴.

وبعد استقراء 50 عمداً المطلوب لرؤى تقاد الغرب مثل تودوروف وجيبيت يخلص إلى نصبة مهمة محدث عنها من بين كثيراً، وهي أن التناص يت من المتناص بوعي أو بدون وعي، وهذا ما يجعلها عبد المطلب عطي التناص الأسبجي، حين يقول: «وتكاد يحصر أشكال التناص على هذا النحو في نظري أساسين، أولهما بقوة على لعمري وعدم القصد، إذ يتم التسرب من التناص لمر الحاضر في غصة الوعي، أو شبه ارتداد لخص الحاضر إلى غيب في نفس نفس دعوى كما يحدث في من جهة تداخل كلاً تداخل من لآخر بعد بعثد بوعي والقصد» على معنى ن لصيغة في خطب الحاضر بعد عني بعد من «تأخر» في نفس امر، بل وتكاد تجد، تحديد كلاً تداخل إلى ذوجه شخصي»¹²⁵.

ويجاء عبد المطلب في هذه تصورات خيرة كثير ب بعض مصداقيه زده خدسه خدع عند عتده حرجاس من خلال كتابي لدلائل والأسرار فيقع بوعي واحساس الناقد المستوعب لفكر المغربي على بصوص يدخل في صميم وحوار التناص. بكمي في عجاه بقتصبي منطق بحث أن نشر إلى بعضه» ما يكشف عن وعي عبد المطلب لناقد الحداثي المعاصر بعد القاهر الناقد التراثي/ الحداثي القديم

يقول عبد القاهر في فصل «في الاتعا في الأخذ والسرفة والاستمداد والاستعانة»: «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا له بخل ذلك من أن يكون في العرض على الجسلة والعموم» وفي وجه الدلالة على العرض، والأشهر في العرض على العموم أن بعضه كل واحد منهم وصف مدوجه بالشجاعة والسحا، أو حسن لوحه واليها، أو وصف درسه

بالسرعة وما جرى هذا المجري، وأما وجه الدلالة على تعرضه فهو أن يذكر ما يستقل به على ألياته له الشجاعة والحد، مثلاً، وذلك يقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ ولعاية ليعبده كالتشبيه بالأسد في لشجاعة وبالحجر في اليأس والجوده، وبالبدر في الحسن والبهاء والإتراء والإشراق، ومنها ذكر هيات تدل على اضعف من حيث كانت لا تكون لا فيمن له لضعفه، كوصف الرجل في حال الحرب بالاهتمام وسكون الجوارح وقلة الفكر⁽¹²⁶⁾.

ويستقط عبد المطلب من عبد المعاهر فكرة الاتعاظ بين الشعيرين تورد أن يرتبط في حصة فكرة التذلل / التنصيص بحصرها في مستويين. حدها معنى يحد معنى الكلبي بالوصف بغير الممدوح بالشجاعة وسعد. وصف العرس بالسرعة، قد يكون من لوارد والاتعاظ لا مريد فيه لانه ليس على تعبيره، ما يكون تشبيهي فهو مجال لتعدد لانه كما يقد. عبد المطلب مع المعاني اسواق بكافة تحت سطح المباشرة. حيث سقط تشبيهه في ما بين عن حبه يعرف / انشبه بطريق غير مباشر، انه بعد وصف سرعته بالأسد كاشبهه يقوم على الجار وحقيل مباعده بين الموصوف بالمباشرة شجاعاً إلى الموصوف بالألغة بالأسد... إلخ.

وعن هذا المستوى الثاني يقول عبد المطلب «وفي هذا المستوى يتم لتعامل مع الأدوار البلاغية، وتوظيفها لإنتاج المعاني لتوازي، فالتشبيه - مثلاً - لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات الشيء إلى الشيء، بل به يجاور هذه المهمة إلى عملية (المبالغة)، واستعلاء أعقق ادلالات، والتشبيه بالأسد، وبالحجر، وبالبدر، وبالشمس يعتمد على تعبير الناتج الأول لمعاد من معانيها المعجمية، وإحصار الناتج الثاني المعاد من دلالتها الوظيفية»⁽¹²⁷⁾.

ويصيف عبد المطلب محتسماً على ضرورة رغبة لا صداد يص
عبد القاهر السابق ولدي بركر عليه عبد المطلب قنلاً والرؤية الجرحية
لا يرى في المستوى الأول مدحاً لمعولة (الصاح) بالأحد ولا سمع
والاستعانة. فالطبيعة الإدراكية للمادة لا يمكنها وضع الصبي على
التوري للملاحظة من بينهما من تداخل. إذ أنه من الممكن أن يتم ذلك
بشكل شمولي في معظم النتائج التي. أما النقد الذي لا يتركز على حسن
في دقيق ويحتفظ بالملاحظات من هذا ومن هناك. فإنه يسرع بمقولة
(الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة¹²⁸.

واعتماداً على حسن في دقيق يتقن عبد المطلب في دلائل لا عجز
ليرصد أشكالاً أخرى من هذه الحس. كما ذكر عبد من علاقه استوافق
والاستعداد. سببه. سمع على علاقه آخر تباينه من صيد عبد القاهر.
ومنها علاقة (الموارة في المعنى)

يقول عبد القاهر: «قد رأيت أن كسبة حطة من الشعر لدي أنت
تري الشاعر من به قد لا يري معنى واحد وهو قد يسمي سم أنت
تري أحد لا يدرس به قد يسمي معنى غداً واحد يري لأخر قد
أخرجه في صورة بوزن ومعجب. وتسم أنت ترى أحد الشاعر من قد صم
وهو»⁽¹²⁹⁾.

وعن القسم الثاني - الذي مسكتفي معاشته ها - يقول عبد القاهر
مكتفياً بالاستشهاد الشعري الدال دور تحليل «ذكر ما أنت ترى فيه في
كل واحد من البيت صفة وتصويراً واستاذية على الجملة - من ذلك
وهو من النادر قول لبيد:

والجلب التفسر إذا هذنتها إن صدق التفسر يزي بالأمثل

مع قول نافع بن لقيط -

وإذا صدقت النفس لم تعرف لها **أملًا ويأمل ما انتهى المكثوب**¹⁰¹

وإذا كان عبدالقاهر الباقى لتقديم قد قدم المثال الدال معصداً على حسه ودوقه، دون تحليل يكشف عن سر هذه الأستدبة، وهذا التفوق، وكان هذا الدور بمنظر باقداً معاصراً بملك الحس نفسه، ويريد غنیه بتفعيل دفع المظهر البقدي القديم مع ما يمكنه من حس في سليم خطوط إلى الأمام من لتوافق والندبة، ليدخل منظومة التناص لمى تأسى حكماً فصلاً في قصيدة لأستدبة التي اثارها عبدالقاهر، وهذا الدور كان قد رد عبد المطلب الذي يرصد هذه العلاقة الجديدة من التداخل بقوله «ويقدم الجرجاني لرصد أشكال التداخل»¹⁰² معصداً عن تحديد مسير من اللدنى عرصهم بديه محمد وجود من كتيبت مسعودى بكون التناص لإطار لأن منه فيه أعنه للنص الخاص على العيب لعكس لإطار لثاني يروى فيه، وهذا يجب نظر حال وجد مهمب متدالبة القيمة برغم وجود تمس . لاسى . شكلى بينهما³ .

ومع إطار تأسى يكشف عبدالقاهر بالتناص لتناص عن جانب مهم من علاقته بحد بل يرى بيسى لبند وديع لندى — شهد بهما الجرجاني برصد منه رويته حول فكرة لتوازي في مقابل التناص، كما يلعب فيه بحس الباقى التوازي التناص . فكرة لبعالي الحسى التي قال بها جيبب مع فكرة الأستدبة التي قال بها عيد لقاهر، وفي هذا يقول عبد لمطلب محمداً البيتج تناصياً: «ويكن تصور التوازي الدلالي بين البيتج على النحو التالي

لبيد:

نافع:

| | |
|------------------------|------------------------|
| كذب النفس = بقاء الأمل | صدق النفس = ضياع الأمل |
| صدق النفس = ضياع الأمل | كذب النفس = بقاء الأمل |

ويورد النويري إذا أدركنا وقوع كل بيت تحت سيطرته لسيا،
 لشرطي (د) بهوامشها الدلائل لبقية. وإذا أدركنا أن عناصر تفجر
 لمعنى تكاد تكون واحدة، وهي الصلح - الكذب - النفس - الأمن
 وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص الذي لا يلعب شخصية
 كل بيت على حده، ويجهل بينهما ما يشبه الحوار التبادلي والحوار
 يتم على لتعالي، على معنى أن كل بيت يحقق لنفسه شكلاً تركيبياً
 يحقق به قدراً من الخصوصية، أو على حد تعبير عبد القاهر قدراً من
 (الأستاذية) « 132 »

في كتابه اقربان أسلوب في شعر المحدث، شاع عبد المطلب
 برؤاه التناص بين سبب - سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 معاشته سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 هوامش أخر منه على سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 للاقط وبسبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 لا شك فيه سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 لدهية عنه سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 بالضرورة إلى نوع من المحس التاريخي والمحس الفني والمحس الديني والمحس
 الأسطوري حيث يتم الربط بين المحس الحاضر والمحس العائلي ومدى
 الترابط أو التناقص بينهما، وعلى سيطرة أحدهما على الآخر ذلك أن أكثر
 المبدعين أحدهما من كان مكوّن سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
 العائلي قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقباله، فليس الحقائق المسبب بها
 لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون مكوّن سبب سبب سبب سبب
 من خارج ذاته « 133 »

يوضح عبد المطلب كلامه هنا مهيئاً لرؤى مهمة حول التناص، يأتي
 في مقدمتها حديثه المبكر في أغلبه حول ما أسماه (بالتناص) (نقري).

وعما دار حوله في كتابه السابق قوله: «ولا شك أن الحبس لديني محرومة من الخطأ لقراءتي والحديث النبوي كان وراء ظواهر (الانتباس) التي ردم بها الخطأ الشعري الحديث على وجه العموم. بوصف الخطأين القرآني والنبوي مادة ثرية مجموعة من القيم والصور الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم وقد يكون هذا الانتكاس الانتباسي متعلّياً من القرء الأولي وقد يعتدّ رصد الاستعدادات إلى سوغ تأمل متبجعة لعباب الهوامش القرآنية كلبنة عن لبس الحاصر وقد بعث الاستعداد إلى حد التنصيص»¹³⁵¹ ومثل عبدالمطلب لكل بمأزج شعرة دالة.

ويكشف ربي عبدالمطلب، حبه بغير مما يظن من ربي لشعره بعيدة الغور، هو رعد سبها وبين مغارات شعرة نفس حيث نير النجم الجليل، حين يصبح ناس حذو من شعر شعرة. سبه عبدالمطلب إلى لمطبات وإرائل التي بدت فيها ناس مع البصر في أدبية، وهو يقدم لرؤية بدو شعر منبسط في حد ذاته. من شعر عبدالمطلب ويجب إخراج لا عروب وفساد لأحد من مطلق شعرة لأن في مثل ذلك قيدا على لا بدع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الدهن بكل ما قصصاتها وبكفي نوافقاتها، لأن طبيعته الشعرية أن يعادى مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التحجيمية الخالقة، لأن هذه الطاقة لها داعيتها في إبداع قصائد النص لما يري للنص المنظور، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي»¹³⁵²

إن لشعرية وفق هذا التصور لها مطلقها الخاص الذي يعالني على المتعارف ولسانه حتى ولو كان أخلاقياً أو على مستوى الظاهر بمصطدم في مفهومه - دون ما يول يقتضيه مطلق الشعرية - مع معتقداتنا الدينية،

على مفهوم تطرحه لشجيرة للأنثروبولوجيا القرائية وفق مفهوم لباص، ذلك لوعدها بهم جعلوا المقيول ما كان في الخطب والمواظع والعهد ومدح النبي صلى الله عليه وسلم وهو ذلك، والمباح ما كان في العزل والرسائل والتقصص، والمردود ما كان على حريي، أحدهما ما سببه له تعالى إلى نفسه ويعود بذله من يلقه لغيره والأخر تسمي أية كريمة في معنى هرل»¹³⁹

ورفق هذا التصور الضيق استناداً إلى الصرب الأخر من القسم الأخير - باستثناء الصرب الأول معالي الله عن ذلك - بصيغ مردوداً اقتباساً أمل دعل من سورة العصر على نحو معاق السود في سياقه الدلبي إلى كاد صرح مدح من معه فليس مع - لا أساس وفق انتقال الصرب من - إلى مباسي صرح قد يشرى عن طريق الانقطاع إلى يملكه لبدي من - منسقة - صرحا - بعد نوع من المغارقة الساحرة - يعجز ما لا حصر من الدلائل في صرح بعد من السياق الأول.

وقد تبين هذا المعنى وهو يتحدث عن دور تفسير الشعر بالشعر إلى قاعدة مهمة في تفسير القرآن وهي تفسير القرآن بالقرآن والتي من قواعدها كما يرى لشيع السعدي ما يلقه عنه لعدسي قائلًا «ومن قواعد لشيع السعدي قوله (الغيرة بمعنى اللفاظ لا بخصوص الأسباب)، وهذه هي القاعدة الثابتة عمله، ونحن إذا ما أحدا بالمبدأ النصوري لآساس وهو تفسير الشعر بالشعر مجازاً لبدأ تفسير القرآن بالقرآن ثم وقعا عند هذه القاعدة التي تجعل شمولية لنص قوي المدسجة والظروب وتعليق جانب الدلالة الكلية، فإن سنطبع أن نحقق لنص وطمع الإيد عنه لشي تجعله قولاً جماعياً، وليس تعبيراً ذاتياً أو إلهامياً أو هرفياً»⁽¹⁴⁰⁾

بها تبنى الوثقتين المستيرتين من عبدالمطلب والغلام؛ يمكن أن نعيد رؤيته الاقتباس بمحاذيره ومحظوره التي صيغت الألفق وأفسدت الدائقة، لنحجز من رفته لعكرية فيستوعبها النص بفهمه المستير ضمن اوقته لرجية

ومع دهرن (أنت واحده)، لعقضي مطر؛ يستشرف د. عبدالمطلب فان لتنصيص القرني وفق منهجية قرآنية أسماها «القراءة الاستراتيجية» التي تتحرك بين نصين، وأكثر لتقصّد ظواهر التداخل النصي بينها. ذلك أن الدهرن مدخل - سر - النص معنى يحوي معنى (بمعانيه دائره) لاقياس، - مطر - الضيق - لغة على الدهرن - كاملة، أو لقلل ان الدهرن - مطر على أفعال مختلفة، - معنى مسون لمفردات أو على مسون أنه كذب بالدرول في محبة مدحلة بعدلر مسار للغة الشعرية في دهرن - رائد ثم مدحله على أفعال،¹⁴¹

ويمتدح عبدالمطلب في شعر «المرحاض» هو نحن ساهبات مطر القرائية، يمتدح أسلوب احصائي عابه في الدقة والنباط والتدليل على دخول الدهرن قولاً واحداً في دائرة لسان القرني، «السطرة الإحصائية قد تساعدنا على تجلية هذه الحقيقة، إذ يمتدح ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة - عدد كاذب فصادد لدهرن - مبع سبع عشرة قصيدة، فإن سبعة تردد الظاهرة في كل نص تبليغ سبع مرات تقريباً، وهي سبعة تردد مرتفعة»¹⁴².

ولا يكتفي عبدالمطلب بإحصاء أسوبي لظواهر الاقتباس بل شرع في توزيع هذه الظواهر وسكبتها في محاور، وراح يسجل ملاحظاته على كل محور وفق لمبته الختوية لتردد شكل لصياغة فيه حيث وجد أن

«ظواهر التناص تنوع في الديوان على عدة محاور، لكل منها دوره في إنتاج الدلالة، أو توجيهها وجهة معينة كما أنها من جانب آخر تأخذ شكلاً محلياً بحيث تتفاعل المحاور مع أشكال متعطي لتناص طبيعة داخلية وخارجية في آن واحد. والتفتح الجزئي يكشف عن الإحصاء التالي: قياس مراكيب أربع وخمسون مرة بنسبة 46/، تقريباً، اقتباس مفردات أربعين مرة بنسبة 64/، تقريباً، اقتباس أكثر من مرة واحدة إحدى عشرة مرة بنسبة 9/، تقريباً، اقتباس مرة كاملة سبع مرات بنسبة 6/، تقريباً، قياس حاصية مربعة خمس مرات بنسبة 4/ تقريباً»^[143].

ولا يأتي عبء المطلب بهذا الإحصاء الأسلوب عملاً بما يقضي إليه كشفاً لدرجة محاسن تدلّ على شعرية، فيس هي حسنة عند المطلب لمجاليه فهو يكتب في محسن حقيقي لـ «دعوى الحارس والأجير» لا «سقط من طعمه» لأن «سقطه» لا يفسد لا تشبه في تعبيرها «سقط» في «سقطها» في الإحسان في تنه على لكتاب بكره في حمله فلأن هذا يشار إليه في «الحمار» لتعقّب المحرور الأخير كصياً»^[144].

ولا شك في ملاحظه سيمبويوجية دقيقة، ويلمح دقتها فيما سبقه عبد المطلب من شعر مطر، حين يقول عبد المطلب: «وفي هذا السياق يردد لديوان مفردات (الثلاثة) و(الأب) و(لحافه) فيقول الشاعر في (رجز لطير):

وبدا الشاعر يزجر الطير، وتلو صدحة المطر

ويتقلب في الأفق ويسبح في الأرضي»^[145]

فلمظ (السلالة) من الدوال التي تميل إلى الصن العرس في وإن استعملت ليعبر لفران لكن برشح لإحالة «لند حل الحصى في لسطر لتالي عليها حيث أن قراء لسطر تحتصر قوله تعالى «تسبحوا في

الأرض أربعة أشهر»¹⁴⁶. ولعلنا (الآية) أيضاً من ألباط الإحالية القرية. ولا يعني هذا أنها قد تحيل إلى القرآن وغيره، لكن الاستدعاء الأول - غالباً - ما يشير إلى الكتاب الكريم¹⁴⁷.

وتتسع رؤية عبدالمطلب التناصية في كتابه أصوارات الشعرية، مع كل تحليل يستبطئ فيه نصاً حديثاً ولعل من أهم الروى التي يقدمها لكتاب إلى جانب لتحليل الجمالي تلك الأبعاد النفسية لسيطر على التناص بالقص والحالفة يقول عبدالمطلب، ومن لملاحظ أن افتتاح خطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعى من ظل سيطرة الخطاب التراثى أو الحديث وهو ما يحاول خطاب الحاضر الانلالت منه والمخرج من سيطرة لأكبر سرعته بتجديد الكتابة الحديثة باستقلالية تخرج من سيطرة لأكبر في مجتمعاتها، سواء كاتبة أو قارئ، فمبدئية م شهر إبداعية¹⁴⁸.

يقول حسن طيب نصاً هذا لا يبدئه لى تتحدى على الموروث
والأندلسي

أيها الشعراء المعاصر

على جيمية محترمة

في الشعر العربي كله

من (الأقوى الأودي)

إلى (الأقوى الطهطاري)

يا شتاء جيميين أنسى أولاهما جيمية (ابن الرومي)

(أمامك فانظر أي تهجيك تنهج)

ولثابية جيمية (ابن الفارض).

(لا خير في الحب إن أبتى على المقيم) (149)

ليس لقلو الابداعي على المستوى السايكولوجي وحده هو المبسط
ها ، ثباتاً من الشاعر المعاصر لغرفته على نمطه وثورته والابتلاء من
شبهه لا تفرار فربما خاصة فيها من الشاعر يتخذ فيها أبوة لثرت،
ولكن القصيدة بسلطان عينيها إلى حجاب التعالي المرفوع حتى من شعره
الشعر روح شريفة باردة الجوهر يقابلها في ساقص سيرة خطابيه
متشجعة وليس بلغ في توظيف هذه الرقعة التي يسميها د عبد المطلب
لدقة، من قوله في تعليقه لنقد الصائب «ولاحظ أن الاستدعاء ها
يقوم على لديه التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث علناً
على شعره بوجود الاستدعاء ولكن سره به عطف لفسها قديم
كبيراً من لحيته يدي كذا بهمن - عدد - كثير من بدع الخطاب
القديم لأن بك على الحداثة في ساحته في حبه لشعره فيست
هناك جيباً من محترفات فقط في ذلك شعرى بل من الجيبات
كثيرات بها حتى منها لأعلى من يمكن ذرهم كذا وسراً منها،
لكن يكفينا أن يمدك جسمه من دود ومنها يتجسرون من لغته
وربما الابداع وغيرهم من محور شعره رب دبر على حسن طلب بكل
هؤلاء وبجيباتهم لكن لديه مع لثرت هي التي حاولت أن تحتصره
في شاعرين آخرين عنه» (150)

ومن غير شك أن تعليق عبد المطلب يمثل ما يمارسه وعي المثقفي /
العائد المحكم لثورة الشاعر، كما كان ذلك «أيه» في كثير من تحقيقاته
لإسماوية، التي أصابت المصطلح في عهده على مستوى النظرية والتطبيق.

مصادر ومراجع وهوامش البحث

- 1، رولان بارت: «نظرية النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «ألفاظ التنصيصية المفهوم والمنظور»، ترجمة د. محمد خير البدوي، 30، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م
- 2، نفسه، 30، 31
- 3، رولان بارت: «لغة النص»، 26، ترجمة د. محمد خير البدوي، مجلس لأعلى لتفائلة المشروع القومي لترجمة 1998م
- 4، نفسه، نسخة عنه
- 5، نفسه، 29
- 6، نفسه، 34
- 7، بارت: «نظرية النص»، 41 «ضمن مرجع سابق»
- 8، «ألفاظ التنصيصية المفهوم والمنظور»، 30، مرجع سابق
- 9، «ألفاظ التنصيصية المفهوم والمنظور»، 30، مرجع سابق
- 10، «لغة النص»، 27
- 11، «نظرية النص»، 37، ضمن «ألفاظ التنصيصية»، مرجع سابق
- 12، نفسه، 38
- 13، نفسه، 39
- 14، رولان بارت: «من العمل إلى النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «ألفاظ التنصيصية المفهوم والمنظور»، مرجع سابق، ص 20
- 15، «نظرية النص»، 42، ضمن مرجع سابق

- 16، نفس 42، 43
- 17) دلالة النص، 43
- 18) مارت نجيس، مشاعية بحث في سبيل جعل مفهوم وسنارة، 79، نفس كتاب «آفاق التناهي»، مرجع سابق
- 19، نفس 63
- 20، نفس 64
- 21، نفس 67
- 22، نفس 69
- 23، نفس الصفحة نفسها
- 24، نفس 66
- 25، نفس الصفحة نفسها
- 26، نفس 74
- 27، نفس 76
- 28، نفس، حيدرة إلهي
- 29، نفس، حيدرة إلهي
- 30، نفس 80
- 31، نفس 83
- 32، جبرار جهنم، «طروس الأدب على الأص»، 131، 132، ضمن كتاب «آفاق التناهي»، مرجع سابق
- 33، نفس 132
- 34، نفس هامش 131، 132
- 35، نفس 132
- 36، نفس 132، 133
- 37، نفس 135
- 38، نفس 137

- 39) نفسه، الصفحة نفسها
- 40) نفسه، 138
- 41) في طبعة كنديل: «التناص في شعر السبعينات»، 94. الهيئة العامة بالقصور الثقافية، كندا، 1999م
- 42) «طرس» الأديب على الأديب»، 139، ضمن مرجع سابق
- 43) نفسه، خامس من 146
- 44) نفسه، الصفحة نفسها
- 45) «التناص في شعر السبعينات»، 94، 95
- 46) محمد بن حسن طهري عاصي، «حميد حميد» في صعيد مصر، 2، 282، دار الرشيد للنشر - العراق، 1979م
- 47) نفسه، 293
- 48) «بنو سبيل» ص 117، «كتاب الفوائد» ص 117
- 49) «حميد بن سبيل» ص 117
- 50) «دور عبد حسن» ص 117، «كتاب الفوائد» ص 117
- 51) «حلية المحبرة»، 61
- 52) نفسه، 73/2
- 53) «التناص»، 98، ضمن «آفاق التناص»، مرجع سابق
- 54) «دور بن سبيل» ص 117، «كتاب الفوائد» ص 117
- 55) «دور بن سبيل» ص 117، «كتاب الفوائد» ص 117
- 56) «دور بن سبيل» ص 117، «كتاب الفوائد» ص 117
- 57) نفسه، الصفحة نفسها

- 78) نظريتين علميتين كنهانيتين هامتين رقم (9)
- 79) د. عبدالمجيد الحادي، وثقافة الأساطير، مقالات في النقد والنظرية، الداعي لأديبي، بغداد - ط 1 - 1412هـ - 1992م
- 80) د. عبدالمجيد الحادي، الخطبة والتكفير، من البيروقراطية إلى الديمقراطية، 35 - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4 - 1998م
- 81) وثقافة الأساطير، [10]، [102]
- 82) نفسه، 102
- 83) نفسه، 109
- 84) نفسه، 104 [107]
- 85) نفسه، 107
- 86) بنرجس بن محمد بن مصطفى، 107، 108 - 109 - 110 - 111 - 112 - 113 - 114 - 115 - 116 - 117 - 118 - 119 - 120 - 121 - 122 - 123 - 124 - 125 - 126 - 127 - 128 - 129 - 130 - 131 - 132 - 133 - 134 - 135 - 136 - 137 - 138 - 139 - 140 - 141 - 142 - 143 - 144 - 145 - 146 - 147 - 148 - 149 - 150 - 151 - 152 - 153 - 154 - 155 - 156 - 157 - 158 - 159 - 160 - 161 - 162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 179 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 201 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 223 - 224 - 225 - 226 - 227 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234 - 235 - 236 - 237 - 238 - 239 - 240 - 241 - 242 - 243 - 244 - 245 - 246 - 247 - 248 - 249 - 250 - 251 - 252 - 253 - 254 - 255 - 256 - 257 - 258 - 259 - 260 - 261 - 262 - 263 - 264 - 265 - 266 - 267 - 268 - 269 - 270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277 - 278 - 279 - 280 - 281 - 282 - 283 - 284 - 285 - 286 - 287 - 288 - 289 - 290 - 291 - 292 - 293 - 294 - 295 - 296 - 297 - 298 - 299 - 300 - 301 - 302 - 303 - 304 - 305 - 306 - 307 - 308 - 309 - 310 - 311 - 312 - 313 - 314 - 315 - 316 - 317 - 318 - 319 - 320 - 321 - 322 - 323 - 324 - 325 - 326 - 327 - 328 - 329 - 330 - 331 - 332 - 333 - 334 - 335 - 336 - 337 - 338 - 339 - 340 - 341 - 342 - 343 - 344 - 345 - 346 - 347 - 348 - 349 - 350 - 351 - 352 - 353 - 354 - 355 - 356 - 357 - 358 - 359 - 360 - 361 - 362 - 363 - 364 - 365 - 366 - 367 - 368 - 369 - 370 - 371 - 372 - 373 - 374 - 375 - 376 - 377 - 378 - 379 - 380 - 381 - 382 - 383 - 384 - 385 - 386 - 387 - 388 - 389 - 390 - 391 - 392 - 393 - 394 - 395 - 396 - 397 - 398 - 399 - 400 - 401 - 402 - 403 - 404 - 405 - 406 - 407 - 408 - 409 - 410 - 411 - 412 - 413 - 414 - 415 - 416 - 417 - 418 - 419 - 420 - 421 - 422 - 423 - 424 - 425 - 426 - 427 - 428 - 429 - 430 - 431 - 432 - 433 - 434 - 435 - 436 - 437 - 438 - 439 - 440 - 441 - 442 - 443 - 444 - 445 - 446 - 447 - 448 - 449 - 450 - 451 - 452 - 453 - 454 - 455 - 456 - 457 - 458 - 459 - 460 - 461 - 462 - 463 - 464 - 465 - 466 - 467 - 468 - 469 - 470 - 471 - 472 - 473 - 474 - 475 - 476 - 477 - 478 - 479 - 480 - 481 - 482 - 483 - 484 - 485 - 486 - 487 - 488 - 489 - 490 - 491 - 492 - 493 - 494 - 495 - 496 - 497 - 498 - 499 - 500 - 501 - 502 - 503 - 504 - 505 - 506 - 507 - 508 - 509 - 510 - 511 - 512 - 513 - 514 - 515 - 516 - 517 - 518 - 519 - 520 - 521 - 522 - 523 - 524 - 525 - 526 - 527 - 528 - 529 - 530 - 531 - 532 - 533 - 534 - 535 - 536 - 537 - 538 - 539 - 540 - 541 - 542 - 543 - 544 - 545 - 546 - 547 - 548 - 549 - 550 - 551 - 552 - 553 - 554 - 555 - 556 - 557 - 558 - 559 - 560 - 561 - 562 - 563 - 564 - 565 - 566 - 567 - 568 - 569 - 570 - 571 - 572 - 573 - 574 - 575 - 576 - 577 - 578 - 579 - 580 - 581 - 582 - 583 - 584 - 585 - 586 - 587 - 588 - 589 - 590 - 591 - 592 - 593 - 594 - 595 - 596 - 597 - 598 - 599 - 600 - 601 - 602 - 603 - 604 - 605 - 606 - 607 - 608 - 609 - 610 - 611 - 612 - 613 - 614 - 615 - 616 - 617 - 618 - 619 - 620 - 621 - 622 - 623 - 624 - 625 - 626 - 627 - 628 - 629 - 630 - 631 - 632 - 633 - 634 - 635 - 636 - 637 - 638 - 639 - 640 - 641 - 642 - 643 - 644 - 645 - 646 - 647 - 648 - 649 - 650 - 651 - 652 - 653 - 654 - 655 - 656 - 657 - 658 - 659 - 660 - 661 - 662 - 663 - 664 - 665 - 666 - 667 - 668 - 669 - 670 - 671 - 672 - 673 - 674 - 675 - 676 - 677 - 678 - 679 - 680 - 681 - 682 - 683 - 684 - 685 - 686 - 687 - 688 - 689 - 690 - 691 - 692 - 693 - 694 - 695 - 696 - 697 - 698 - 699 - 700 - 701 - 702 - 703 - 704 - 705 - 706 - 707 - 708 - 709 - 710 - 711 - 712 - 713 - 714 - 715 - 716 - 717 - 718 - 719 - 720 - 721 - 722 - 723 - 724 - 725 - 726 - 727 - 728 - 729 - 730 - 731 - 732 - 733 - 734 - 735 - 736 - 737 - 738 - 739 - 740 - 741 - 742 - 743 - 744 - 745 - 746 - 747 - 748 - 749 - 750 - 751 - 752 - 753 - 754 - 755 - 756 - 757 - 758 - 759 - 760 - 761 - 762 - 763 - 764 - 765 - 766 - 767 - 768 - 769 - 770 - 771 - 772 - 773 - 774 - 775 - 776 - 777 - 778 - 779 - 780 - 781 - 782 - 783 - 784 - 785 - 786 - 787 - 788 - 789 - 790 - 791 - 792 - 793 - 794 - 795 - 796 - 797 - 798 - 799 - 800 - 801 - 802 - 803 - 804 - 805 - 806 - 807 - 808 - 809 - 810 - 811 - 812 - 813 - 814 - 815 - 816 - 817 - 818 - 819 - 820 - 821 - 822 - 823 - 824 - 825 - 826 - 827 - 828 - 829 - 830 - 831 - 832 - 833 - 834 - 835 - 836 - 837 - 838 - 839 - 840 - 841 - 842 - 843 - 844 - 845 - 846 - 847 - 848 - 849 - 850 - 851 - 852 - 853 - 854 - 855 - 856 - 857 - 858 - 859 - 860 - 861 - 862 - 863 - 864 - 865 - 866 - 867 - 868 - 869 - 870 - 871 - 872 - 873 - 874 - 875 - 876 - 877 - 878 - 879 - 880 - 881 - 882 - 883 - 884 - 885 - 886 - 887 - 888 - 889 - 890 - 891 - 892 - 893 - 894 - 895 - 896 - 897 - 898 - 899 - 900 - 901 - 902 - 903 - 904 - 905 - 906 - 907 - 908 - 909 - 910 - 911 - 912 - 913 - 914 - 915 - 916 - 917 - 918 - 919 - 920 - 921 - 922 - 923 - 924 - 925 - 926 - 927 - 928 - 929 - 930 - 931 - 932 - 933 - 934 - 935 - 936 - 937 - 938 - 939 - 940 - 941 - 942 - 943 - 944 - 945 - 946 - 947 - 948 - 949 - 950 - 951 - 952 - 953 - 954 - 955 - 956 - 957 - 958 - 959 - 960 - 961 - 962 - 963 - 964 - 965 - 966 - 967 - 968 - 969 - 970 - 971 - 972 - 973 - 974 - 975 - 976 - 977 - 978 - 979 - 980 - 981 - 982 - 983 - 984 - 985 - 986 - 987 - 988 - 989 - 990 - 991 - 992 - 993 - 994 - 995 - 996 - 997 - 998 - 999 - 1000
- 87) نفسه، 108
- 88) نفسه، 111
- 89) نفسه، 108
- 90) نفسه، 113
- 91) نفسه، 114
- 92) نفسه، 114 115
- 93) نفسه، 116
- 94) نفسه، 117
- 95) نفسه، 119 120
- 96) د. الخطبة والتكفير، 55
- 97) نفسه، 97
- 98) نفسه، 65

- 119، نفسه، 342
- 120، نفسه، 342، 343
- 121، نفسه، 344
- 122) د. محمد عبد الحليم، «التعاصير عند عبد القاهر الجرجاني»، 54، مجلة «ملاّحات من السند»، ج 3، ص 1 - كادي، الأدي، مجلة - 1412هـ - 1992م
- 123، نفسه، نسخة مخطوطة
- 124، نفسه، 55
- 125، نفسه، 63
- 126 - عبد القاهر جرجاني، «سرر البلاغة في علم البيان»، 293 - تصحيح: سيد محمد رشيد رضا - دار الفروق - بيروت 1402هـ - 1981م
- 127، التعاصير عند عبد القاهر الجرجاني، 76
- 128، نفسه، نسخة مخطوطة
- 129 - عبد القاهر جرجاني، «الأدب - ص 13 - 14»، نفسه، 130
- 130، نفسه، 130
- 131، «التعاصير عند عبد القاهر الجرجاني»، 82
- 132، نفسه، 84
- 133) د. محمد عبد الحليم، «قرارات أصلية في شعره الحديث»، 15 - لائحة مصرية الصادرة بكتاب - 1995م
- 134، نفسه، 17، 15
- 135، نفسه، 26
- 136، نفسه، نسخة مخطوطة
- 137، نفسه، 163
- 138 - د. يحيى صبريه، «صرفات لأدبية - دراسة في بركات لأدبية وتاريخها»، 163، مكتبة الأنجلو المصرية - ط 2 - 1389هـ - 1969م

- 139، 163، 164، 165، 166
- 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 217، 218، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 244، 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 261، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 275، 276، 277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 294، 295، 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 306، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 322، 323، 324، 325، 326، 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 366، 367، 368، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 377، 378، 379، 380، 381، 382، 383، 384، 385، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 408، 409، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 424، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 442، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 479، 480، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 489، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000

أليست الكلمة لونا؟ واللون، كلمة؟

إذاً، عندما تتلاقى تحولات الكلمة واللون، ألا تكون قارئاً لصمت الدوحة التي غدت قصيدة؟ لكلام القصيد التي تشكلت لوحة؟

ولا تكتفي العناصر بهذا الف. لأنها تظل عاجزة نحو إبقاعات أخرى للروح المكتوبة ولقارئة حيث البنية الدعوية للأشواق تصبح أقرب إلى فيها من حالات وإحالات وحضورات للفت والظلمة

هن سيطر على شعاعه وبفهمه يشككهم مسون صقرا، أن تقارب مع هذه الاحتمالات؟ كيف؟ وإلى أيّ لقاء؟

رى تنجيب عن لاصه أكثر محمودة، أجه محزون لا يحجب، لشي تهمه خلاف روحه شعاعه مصوبه بر لاه في عصفه المبهمة بطويحات دة بداع مروجونى بساب عن طرس خنفسه بررى المنقسم إلى ثلاث دلالات (البحر / السما / الحسم) والمعاكسه للممولوع المتشرب ليها بطريقه تعتمد على العلامات اللونيه المتواحدة في اشخصيتين الرئيسيتين للوحة (الذكر / الأنثى) بدالات صفراء وقرابية تشدرج حتى الحمره وتشرك هذه العلامات (الدالات) بسواد بشويها ولا تعلقوه لشخصيتين لمراحتن عن سلامتهما التقليديه إلى كسيتين لهما رأس صقر مجروح برأس انسان نقف الشخصيتان وحها لوحة باركتين لعيبيهما لمقول الذي لا يقرأ إلا من خلال بقية الأعصا، المسدية لمشد حلة مع م يجرى في لأعماق وما كثره الصغره في جوانبه الذكر إلا دليل على الياس والعرة والنصب والشج، بينما البرابي لمصمخ بحمره صلصالية

المحسوس الأخرى من المجموعة التي انتمت بإيقاعات حداثية وكنائية متوعدة تراوحت بين العادي والقصصي وبين شعرية التفاصيل لصغيرة وبين شعرية لشعافية المعتمدة على إيجاز نصاء دلالتي يريح لبتألق خارج العيريفي، موسماً انبساطه الداخلي واحتمالات الانفتاح على نفسه وعلى الأبعاد الأخرى.

(1) - قصيدة المشهد الشعري:

تسمى بعض المحسوس بهيئة المشهدية السيمائية المتصدرة المتحركة بين الحظوظ لانه عطشها عائد إلى نور سسجل منها ما موحى به الفكرة ثم يتركه يحرسه من يداس مع مثل سيلاء، في هذه المحسوس تكون لحظة كتابه مكلفة من (الآن + لداكرو) كخلفه سعة تتحرك فيها ظلال الخمر والحوس مشككة، هذا شذج في تكوينها المشحونة من عادي في مغرب يفسد أحياء على سورب لاء والدالة أي على المباشر سسجل والتفاصيل لصغيرة المهملة والربسة كما يعتمد أحياناً على توبيج بدلالات سحر مسوي من بدالة تدبسه لبيطة أو المكثفة وذلك حتى تتناسق لكميات لشكل (الوجه) تناصر فيها لعلائق كالوان للعواطف وما يحول في دت الشاعرة من رؤية ورؤيا وموقف

أما القيمة العامة التي تعكس الشكل العسي فهي تلك التقديرات الجوابية المعككة على المستويات الحداثية من (حب) و(موت) و(أفرو) و(تأملات سوسيو سيكولوجية) سورع في (بؤرة الأساء) هيئة (الأنباء) + (الأنباء الأخرى)

(3-1) قصيدة التقنية السيمائية:

تتحكم عناصر اليباء المشهدية المرتكزة على حاسة البصر المذكورية

التي لا تحلو من الزمن والمكان والحلم المشتبكة مع حاضه انبصر المراقبة لتوقعات حركة الأشياء - وعلاقتها بها - في هذه القصائد (كمي أنصح لك لسر ص (167) / سامي قليلاً ص (170) / بطلا لسان ص (171) / وما يسمعه ص (176) / دور درع واحدة ص (187) / القدم العاطلة ص (98) / الكلمات الذهبية ص (100) / حبال ظل ص (109) / صبح الوجد ص (114) / مضارع لثبرن ص (121) / ما من ذهب في لأشجار ص (131) / لا أجد حارساً حولي ص (294) / إلخ) ..

وأحياناً يبرز عنوانان منفصلان ولكنّ جنحهما يكمل الآخر مثلاً (حقبة في لوريدي ص (76) / وال تستظر ص (79) ، وذلك من حيث الأنا الهادئة، أو دغيس من مستد من دورين عن لاكتسار الأنا المذكورة، هي (حقبة في لوريدي / الأنا حركه في ألم تستظر ، ما يستمر الجامع لتضاد بين الـ تستظر / لمدايه خلف الأنا من تحسب دبعها ، ما للوحالي سرعة عن الأسفل) كمتنبر مستقر شكل القلب الأساسي لوحداثيات بتركه في حشر الحركه لوسى لتمثيل هذا به الحد ، الذي لم يبق صاعبه لا وخيبه طويمة وقد شاب سطره ولم يعرف ثوب سريره لأبهم ، سريره ترجع بصدح بكماسي دي - ذلات تسوبه (صريح) لا تحفت لأ في الجمعه الأخيرة (ثم نام طويلاً بحقبة في لوريدي ، ودات الحاله لهدايابه متداعى في ألم تستظر) لكنها الأنا التي لم بعد طبعاً ، ولا تجاور منطقة الحد إلا من خلال الموب ، هذا أولاً ، أما ثانياً فإن مجاورة الحلم تتم عن طريق (الأنا لأخرى، المتظهره بعلائق هذه الجميل (كان واثقاً من عودتها/ ليمسك بيديها لحظة الموت/ ليخبرها بهدعه وحبه) إلى لحظة الإحبار بأطوت عن الإيصال إلى (الأنا الهاديه) وبالنطبع هي وصل إلى لقارئ الذي سيجد أنه (حاله لهديان) دور أن يجد أهديان ملك لأن) وربما كان نص كذلك ليشترك للقارئ لاغتياح على الحاله المستقره في بداية نص ونهايه (لكنها هرب في الهديان، ولا أعرف لماذا لم يسه

لمكتوب عند هذه الجملة بل رغب بإضافه جملة اخرى لتكون المقدمة (أ) كم هي انانية جداً، التي لا ار لها مبرراً شعرياً. وربما يرها غيرى نهاية مذهشة لأنها وصفت (آمانية) الآنا الداهية في الهديان موضع المفاخرة أقول: ربما..

وتفترب تصبده (دون ولع كبير/ص (73)) من الشهادية لسياريوهايه التي يبدأ بإيقاع بطيء، يحضر فيه (الرغبة) كمفاعيل (الإطاحة بالعالم) لا شيء أن تستبدل أبعادها بـ (الملاهي) وكيفية حياة لئام فيها ثم، تستمرح (الآنا) المشهد مع عودها إلى البيت كم يوحى لسبي لتدح بر الشعرية مشنة نصاً، حركياً سرح عمه المألوفات

أنام دون ولع كبير

باصطهاد أحلام لا تلاميذي

أبحث في غلى بين عيشية صغيرة تنهت

بمحاذاة جدار مهتم

أدخل بيتاً

كأنني سكنته منذ ولدت.

وتحت الملاة

سأملك حرية لن يرايني معها أحد.

تجر هذه الجمل شعريتها عن طريق تركيب علائق العناصر لبالية (الأحلام/ العيشية السابقة من اليد/ لذاكرة المكانيه = بيماً سكنته منذ ولد/ الرحيم والحرية) ومن صنواح لذاكرة مع الحمد مع لمعيه ترتفع الدرامية إلى هدهد = الحرية المفقودة من العالم بسبب القل الذي آتاه عنها (الحرف) كما تؤكد ذلك الجملة الختامية لني جاءت تفسيرية شرحية

تُرب سبباً على شعيرة الصلح (لا يستطيع أن يتعاقب دور خوف يُنبئ الحرية/ ص 75). ماذا لو أن الشاعرة استبدلت (لذا) بـ (فهل) ...؟

من احتمال قرائني آخر، ملاحظ أن مشهديه (مصارع الثيران/ ص 121) أتيت على حورية دياالوعية تتحول فيها (أنت) التي أقت، وتظل (أنا المسكنة) السلطنة لمهيمه على المقول لمشهد ك الموت، يعرض الطرفين (المصارع، المصراع يدمه بسبب الثور، المصراع يدمه بد السبوف) بهما تحقيق (الآباء التي نصبح : ص 182، شعريها من خلال حورية الموبولوجية الموجهة إلى (محاطب) بطريقة بدالوع لقائم على طرف واحد (صغير المتكلم) الذي يث المخاوره عن طريق (الرسالة = النص : من محاطب مكور من يذكر وأظن من محاطب محتمل = لقارئ : يمدح مدسب الأسيب، "ماذا عيش حاسب مع مبالين الدت لأخرى يتسود الرده/ الشيء/ لكن يمدح بحور ويط لمعى عبر درميه (نوم : السحفة سحبه) لتسيرة، في المحظة المحاصرة، الفاعله لها غير السبج، تسلسل من خلال صورة، توج وأخرى تتشكل مع داب الكور (أنا محارب وانا حاسم على الماصي : ص 182) / وهو على حمار داب من خاضر، كى أحارب ظنك/ أدركدا أعيش حبايك الآن؟ - ص 183) كما يتصارع (الصورة لكعبة = النص : مع (الصورة الجريبة، لتصح حفور (الدب، صدى إرجاعياً باحثاً عن (أنا) من (أنا العائب) وانا لأنا المحاصر) من الدائرة والدم والمعاينة المتبعثه ك (أنا) من أجل (المجد) بطريقة محبلة

وتعرف أنك قادر على اصحابي

وأن جميع البشر يقتاتون على قتاء أجسادهم

كلرات تتشكل مرات عدة في الوجود

صوت يعلو به

صوت الناي يخفت

يجلس منتظراً

... حتى الليل

ويعود مرتجفاً

سيظهر التمر مستديراً

وبما يسمعه ... ويكلمه

وبما تسقطون بخنجر في فم طياناته

مرسه لكلمات طفوس لا مروت بين لعالم خارجي لحيط وبي
لعالم الدخاني بالأسرار موزونة هاهنا (السلك) احمد، سوكه اجرونية
والمنعكسة على الطبيعة على املاحة زعمي غنى به بسمعه وقد لا
بسمعه، بعدد رسة خاتمي بين لأبصر بشارة في (السداد، القمر) =
المنهض الشهير، كما تحدد لكاتبه بين 'مصر' بفتح نون و الجمل
لدى (تقريبه) به ساد رخصي بين تسعين حركة جمالية لينة
الصوت لمركب ولينة لغويساب الرمانية والعلاقية لنسج (سيظهر)
والتي تحرك في مداره احتمالات مبعثرة على الشك والتوقع قامت
بتاديتها وظيفياً كلمة (وبما) الموجهة في اتجاهين:

(1) اتجاه (وبما يسمعه ويكلمه)

(2) اتجاه الأثنى المخاطبة = (الفلاحة)

وتتشاكل توقعات ال (وبما) مع الصورة اللاحقة في النص (لا تقفني
بنتها لموسومة مد أهد في ملك المقبرة، لتفتح احتمالاً جديداً يؤكد أحدثيه
وبما، مع (الموت) حيث يسايل الغارقي هل سقطت الفلاحة بحسب

حياته! أم إن النص وظف مقدمته للوصول إلى هذه البؤرة (المرة) التي هي المقبرة) والتي من الممكن أن تكون الحدالة الشعرية قد نشأت منها كبداهة، محيطة لغائز إلى زمن حديثي عنيق تراءب الشاعر من خلاله وجود العلاج التي ليس هي لأصل سوى حد (الأثر) المتجس من صورة تالية لصورة المقبرة (أيضا المنحطة كآثر على الحصار) ويسأل (الأثر، كدلالة على فعالية الفعل المنتج للعلاج) التي روعت الأرض وذلك بحضور (حاصل الأثر) = (الذرة الرافضة) (أيضا لمصرجة بطول لندتا/ يا أعود المرة لرقصة، وبذلك يستشرف كيف تحولت الجمل عن طرفها لمخاطب العلاج، لي مخاطبة (الأثر) = (الأرض/ الذرة/ الجبل/ المقبرة) وفي هذا التعريف يتستحضر القارئ من قضاة زماني واقعي تتداخل مع قضاة زماني محلي يسبي من 'أثر حضور الأثر' - 'مقبرة الذرة/ التعقيب، يصدر من حركتها أحد لفظ 'بذلك' - شعري ينهي من 'أثر موت، ليدخل في 'أثر حياة' عن طريق قطع 'أثر من المرتد مع شبكة لانساب ثم استبدل لانساب 'أثر' في القفا راحصر غير فرائقات شرد بطرفة بري أصوب الأثر، مركزة على حد ما كي من (الجبل، والمقبرة) كصكابه وفعليه وعلى (المعطف 'مردوجه' لعائيه القابضة للإحصار ولاستحصار والتي توثق لها فصاحت (الآن، كمعطف بوصليه بعيد اللحظة الأرتداديه إلى ما صيها وفي ذات الآن المكتوب تعيدني إلى النص (أما الآن/ الشك أرادت برودة/ والجبل صباح، للعدا) وهكذا تجمع أبعاد الزمن فحاصرة بالمحاصرة يسبي المستحيل لقرين في زمانية لمحيطة المورعة التي شخصيتين وحركات صورية تجسد صدي الآثار أكثر من صدي المكانية

(3-2) - قصيدة التفصيل.

وتستجاذب هذه القصيدة شبيها من السريالية التي لا نهض إلا

بتقاطعات اليومية المألوف مع المحلي كما في المصاير (شخص في لقلا - ص 911 / حواشي عازلة - ص 94) / كما لو أنا وحيد - ص (281، بلا دعامة - ص (291)) وتجنب كثافة لتعبر مع النعمة وطبعت احتلالاً يتعمق بأعجاز اللغة لوظيفة التواصلية أو لوظيفة الجمالية فمثلاً يلصق في (شخص في القلا، تغلب الوظيفة الوصفية على الجمالية التي لم تشي؛ جعلتها اللامؤولة إلا في بداية النص

أهز الضوء في المصباح

أرفع بالليل

أثبتها بشبه غفلة

أحلم

أحييت الأبرار أحد.

ما بين لا يحتاج سماع عن عملة هرة الدماء (المسلم) ومعرفة لحيته، سمع غلاتي مسخرة في تصدير للصوم / لليل / لا يظهر إلا من خلال سبب لعلات لا يسهل / المصباح / المصباح / أرفع / أثبتها / بحيث يتم رفرجه الدوال عن مألوفها أي سقها اللامألوف لدى يعتزل المحسنة إلى لحظة دائرية تتعثر فيها لهيئة الأولى للأشياء، ولعناصر لتتجرد بطريقة مجسدة أخرى لاسيما في (الصورة الحورية) / أرفع بالليل / أثبتها بشبه غفلة، حيث تتسرب لموجودات ليحصر غيرها ويعددها وفيها (الحلم) كعامل جامع لبعثرة والمخلعة، وكإيقاع تتكاثف فيه معطيات الحواس بإصابتها وظلالها غير المعتم من الوجود (الليل / شبه غفلة) والمضيء من لوجود (الصوم) / المصباح / لسماء / الحلم / ولا نليت أن تصاب هذه العجزة بالانكسار

نتيجة الجمل الوصفية المحددة للمكانية ولتفاصيل اللقطة المشهدة
ولا اعتماد على التوصيل المباشرة لدى يعبرنا عن سرقة بعض الدجاج
باليد من السطح المنهبل وما يمتنع ذلك من امر الدجاجات بعدم الصرخ
كي لا يسمع أحد و الخ ثم ، صغ الشاعرة البيضاء لتلي هولتها إلى
(شمس) في المقالة أو في لقاء لتقول لنا في النهاية:

في كلنا الخائفين سأكل بللة

ما متقلبه دجاجة وحيدة

ترقد على قش على فارخ.

وما يبري غيري شعري ما توجدنا هذي التفاصيل المحيطة البسيطة
ولمهمته ورب كت ساوت كذب سمع لو حذفت طمسها لجماوية
التيانية مع بدنه نفس . **لن يشأ ذلك - بها لا سر** لا عندما يتم
هذا الجمل اللاهية لثبات في حاسوب لا سطحة ، تحت سحوق
المعطف مكرية لتمام الاحتمالية تصبح أكثر إشفاق أي، ري
تصبح هكذا

أهز الضوء في الصباح

أرفع بالليل

أثبتها بثمة غفلة

أحلم

لا تأت أبها النور كي لا يودني

لا تصرخي أبها الدجاجات

سأخذ بيضة واحدة فقط لأجعلها شمسا.

وسسشت من قصيدتي (حوائط عازلة/ بلا دعامة، ذاك ليومي

(شجرة) بشكل حلولي تبادل يبرج فيه الساكن بالمحزن مولداً (أروية
 رؤيوية) تنكس العالم ابتداءً من وحده الصعق (الشوارع) صروراً
 يد (البوت) و (بتمسامة وحده عابر) بوحى بالالتقاء في عرله ما (حين
 تمسسي ابتسامته وحده) عد لي مساحه، كما ابت وحيدان هذا، لا تشبهك
 فوق رسي أي الغصان، وتستقل البسمة من فية (الوحده) و (صورة
 الأعصر اللامتشابهة أو (للاوجود) إلى حركة فية تجسدها أدة ابتداء
 وجماليته

أيتها الأشجار

الثمار التي تسقط مني

وهي ناضجة

لا أعرفها

إن مراوحة مدلوله في مقدور معرفة سمه غراوحة شبيهة
 ومختلفة حركة مد رجه مساهبه عبر غشيت حرارية (الأن
 الشجرة) ك' ا' ر' م' ر' لا يسهل ك' تسعة محب يكسب به مرصحات
 وعلامح وسلوكات الطبيعة بحصورها مصداق اليها مدلولات انمر من دوم
 و مستعر ر ومن رص يتسم بالخصرة والوحدة ولتحمل وموجهة عر من
 الطبيعة المختلفة من عر - وحر ومطر وعواصف وريح (2) - حركة
 المراوحة المتعلقة لبي تعكس من خلال الجهد بالثمار، ومن خلال إعطاء
 الهدم الحاضر الفائق له (الأغصان) الذي يوسع مدلولاته في تركيبية
 القصيدة اللاحقة مترسباً في جملة (لا أعرفني) المتورعه إلى حيرين
 (1) - مكانية محايشة للحظة العاشة: (لديسة / الجدر / الليل /
 لجر / البروم) (2) - مكانية مصبة تعارض فيها الأيهد الجوابية
 لحواس الظاهرة والتي من المفترض ميدنياً أن توجد في (الرمكانية

لحاشية! لكنها تتباعد عن مساكنها لتكون متشابهة مع جملة أثمار
الثمار التي سقطت مني (لا أعرفها) -

لا أدخل يدني في أحشاء المدينة

كيف لي أن أكون نهضها

أنا بين الجدار والليل

لا أهرقني.

في السجن لا أمد قلبي

إلا بقلد ضئيل

لا أتذكر اليوم الذي مضى

هو رقم ينقص

رقم غيره

رقم ينقص من نهاية المظلمة

وأنا أعرفه جهلاً

و يرمع دراصه الأيقاع والريزيا مع التفاته السبيه الى تركيب مس
صوري يفتح من (نقب الباب) على (قبر الأنا، المصوح. بدوره على
(جثث الأولين). وتقتل هذه (الصورة المركبة) علامات توليديه تتراوح فيها
المتصدرات البدنية (الحياة) و(الموت) وما بينهما من متصدرات الأعماق
العائشة في لدات الشاعرة التي تعود إلى نفسها (وأوسادتها) (كف لو
سني حالية من لعالم) وهذا الخلو من (العالم) يستدعي - وتبعاً لمبسي
العالي والدلالي - نوعاً من الامتلاء المزد إلى داخل (الأنا، التي تتحلى
بحركة توليدية مناسبة عن أجسدها، لترتفع مع حضورها الأعظم إلى
لمعطه العاليه ولعالمه من كيميية المعرفة التي (تعرفها) والا تعرفها

وذلك، غير يوثقة (الروح) المرفقة في الأعلى:

أضع رأسي على وسادة

كما لو أنني غالبة من العالم

أخرج لهذا الجسد

وجوه يستط

لا أعرفه

الروح فرائض...

تتساق حركة بدني شديداً لطهر بعمق، وقد اكتشفت
(الطوبى حسب سلاتر) (أنا) مع بدني، بظهور مستعدة
صورة من سيرة ذاتي مع لطيفة، وفيه تلخص بحولات حريمه من
(شجرة) لي أفرقه في الطوبى وما لا يعرف تلخص عنه بحولات إلا
دليل على برهانه في المسور إلى الجسد بقدرة من الملائكة، ثم تظهره
بهيمته وحر غير موجود * (أنا) مفسرة بوضوحها بدنيته (الحرية)
والبرقية في (أنا) من برهانه بقدرة جسدي، عبدة الحفاصة
(أنا) لهذا الجسد وجوه بقط لا أعرفه) بهية الحركة في فضاء، يرفض أن
يأتي من (الماضي):

الماضي أشعل ناراً في مهجتي

أيها الماضي

أنا لا أعرفه.

ويظل (أنا) = (الماضي) ماكنه كاحتراق لاهوتي تستدكره
المعدرات (أغنية الموت/ محور لأثر/ العودة إلى الطمسي والخراب)
استدكاراً يجذب إلى شريكه دلالات معدرات أخرى ساهبة (السجن/

للبس/ ثعب الباب/ قبر الداب المصوح/ جنث لأوليها وعشما تنارب هذه
 الإسقاطات أحالها أيضاً. سوب عن مدحلات العناصر بين لتصادات
 الخارجية والداخلية لمسامعها في لحاقه ك (عبور عرسي) ل (الأنبا) ماكث
 في البسقة، والحياة، والموت)، وصتحرك بين (كتابة الأثر) وأصحو
 الأثر) بما في هذه العملية من رعيه متعارضة في (الموت) والحياة)
 بفتح لرغبة لمزوجة على وعيها ضمن توازنات هذين ليهدين

(1) - الموت من الحياة.

(2) - الحياة في الموت أو من الموت

برغبة الموت في صحو الأثر

والعودة إلى الطمي والتراب

أخسر العالم كعاهرة.

وللفانين

أرود هنيئاً لكم بها

أنا لا أعرفها

ولا يحصي ما في جملة (أحمر) وما بعدها من تحوير لقوله «ماذا
 ينفع الإنسان لو ربح لعالم وحسر نفسه» وربما هدف الشعرة من وراء
 هدف لداكره الدبسية الإنسانية لموروثه الإشارة إلى الآلام الحياتية من
 (عاص ورو) يمر عبر مكتوب يحمل في دلالته (الصلب)

(3-3) - قصيدة اللوحة.

تتمرج إبعانات الرسم بإبعانات السرد الشعري في بعض القصائد
 مسجلة تشكيبية حوسية قد تكون خلفية للقصيدة وقد تكون محوراً
 للقصيدة وهي لحاليون نشرف (الأشأ الشعرة) على الأبعاد الكسبية

المتجسدة بصفة واضحة ناقلة لما يحدث وسيحدث وكيف ستحدث الأحداث، كما تشرف على الأبعاد الفراغية والقياسية للتلون بسبب مجبتي برصد الحركة الخارجية بشكل متناسق مع الحركة الجوفية للشعور والأشياء. هن هي عين الرسام المتوارية في مؤثر الشاعر؟ أنها كذلك. وذليل هذه القصاصات (سعرى في الصهيل ص 11) في مكاسبه ص (119) كلاكيت أول مرة ص (146)، ويبرر معادلات النقطة مع لون الفعل في (كلاكيت - دل مرة) برزاً نقف فيه لشاعرة في مكان ارسامة للرسم شخصيه القصيدة ك (ذات أخرى) قد لا يكون في النهاية إلا (دائها هي) وقد تقسمت الى (كاتبه راسمه) وأثنى مرسومة، وحسن هذا لاحتمال نستطيع ان نلاحظه هو كمن رضى بحسب ترعابها (الجزء العروطف مُسميه من الف ك موسطاً) لعدس بلاصج الجسدية (صهي سان عني سان) (وتعابير) للملامح الخلسه مسديه من سجيل، العايه ليوهه الفحصه بعضي بعضي، فكر حرمه دورجه والمزرك حصوره بسكر، بسجل حفر للقرى، سوقف بكره بعض التوه، كالآزمة بحويه سها به بعد ترعابها مع بلاصج، سها أيضاً، تشاً لحرر لسعره، غير هذه بلاصج به لاسف من صورة لأخرى لتستج المقطع يتواضع بتدعي مكملأ وحده الكبرى = لقصيده المرتكزة على الإيقاع البصري ذي الحاسة السمعية:

(1) - (إشارة) في (الضوء).

(2) (صوت خفيض) على (أطراف النهار).

(3) (أن تكونا معاً، أنت لا تعرفته).

(4) - (مشهار جبال من مياه لعدطعة)

(5) (سنام الخديعة في انتظار صياغت)

لتنبيه كيف تتشابه عناصر (الصورة البصرية): (إشارة/ ضوء/

أطراف لسهار/ حبال) مع عناصر الصورة السمعية (صوت حفيف/ سسهار جبال/ مياه العاطفة) لننتج تلك العلاقة المعرضة بين الشخصية الظل (المروعة) وبين (الأنا المذكورة) في بوتقة طيبة تسمح بالالتقاء في صياغة (الوهم) أو (المخيلة) أو (اللوحة) (أن يكون معاً) ولما جاء في ذلك محموله على جملة (أنت لا تعرفينه) البسيطة لكتوب العميقة الأثر على الوجدان اليسوية لأنها سببت عن العلاقة المعرضة الأولى لسحب شبكة علائقية ينشئ جبرها في الانكسارات المتتالية 1 لانهيار/ المدهية/ الانسطار/ لباغت/ لا فراس) التي تراكمت في جملة مقول القول (قولي له يكاد يحسني حين يحاول تقبيلي). ثم يلعب السرد إلى شعيرة لمجوس أدب سي هي شخص يتحسد، في سائر لطيفة (اجعلني وجهك رد حرد، حتى تبدع معلقاً على حرد به مثل وردة على قميص هذا كبر **للتصديقة** قد عادت لدخول في وحيها رقيقة لمعاني على ميوحات حركته سي مستحسب فهو سبعة سسهايك أرقته) يستعدو دلائل عشرين في كسرة تقوي بين الظن والصوم، بين مركز بدرجة هزئيب بعد سمعت ر سر كد مر كفي، لا لأن مدح، لي رجهت تبدع سمعه بحر حر حاد فيه الكاف لمعاطية مؤشدة كجمالية في مفردة أسيايك، ولا لمجموع اوزان الوردة إلا بعد حضور (الوهم) في هيئة المشقة لمحدث (سبلو وصحا أنه يوهملك) ولا يثبت أن تصاعد ابقاعات لمجينة الموكولة له (غشاء الوهم) ول (سي الروي = سي المنعبل، لتكسر افق لتومعات حادفة اشخصية لتصديقة) من (اللوحة) = من (العصيدة) بطريقة مبه حيث يصبح لحدود مكتوباً بتلك (الأثار) التي قرأناها:

سيبدو أملك ترتيكن

وأنت تترين فمك

كي تختفي أكثر هذه المرة.

في القدر لا أراك

ولا أعلم حتى لا يتكسر القدر القادم.

يصبح الحلم بوجوده من خلال الفعل (الحلم) بوابة للوصول إلى (الشيء) بطريقة متصادمة الحلم بالروية البصرية وبمعييراتها الواقعية عن الحب المتبادل بينه وبين موزة الأولى (الحلم أنك ستسلك يدي) وتحاول لدت أن يتعد عن جنمها الذي تحمله به لكن بطريقة محتففة تظهر بادية لا أن الشيء يصغر إثباتاً للحلم حتى ولو جاء بهذا التعبير (لا أعلم) وتظل مساحة السابلية لصورة الحلم يتعديه راجعة إلى (العدم) أو إلى (متوالية القدر) (في القدر / القدر القادم)

(2) - صورة الواقع:

اختبأت لنلا قراتي

لنلا يمررون من ظلالك دمي

خطوت سريعاً لنؤخر القدر في خطوتك

وتسرع عليّ

غياب الآخر في صورة الحلم (في لعد لا أراك) تنصائر مع لرمية الخاصة بشكل مسبقاً (العدم) لنحقق (لعجوة النشيرة) التي منقني لنها لدالات لتتوزع في مسافة السق المحال على (الغياب) آخر لالغيب (مركوب في كلمة (اختبأت) وما يليها من جعل شارحة لأسباب اعيب شكت مع اللحظة الجوانية المكتوبة صورة (الآن) في احتمالات (الآخر) الذي يجمع ال (هو) ول (هـ) والتي تألق في حركة (الدم) وفي حركة (العدم) (لنلا يمررون من ظلالك دمي / خطوت سريعاً لنؤخر لعد في خطوتك)

ورد ما استغنيا إلى القصيدة التي يكتب بصورها المجموعة (رجل

مجبون لا يهتني) يكشف أن شعافية العلاتي الكلية والمقنيّة تحت عن تركيبيّة صوب الأنا وتامية لأتوتة باحمالاتها الأوسع لسي توج وتشود متحوّله إلى موسيقى رومانسية في مطالع القصيدة وبين وحدانيها (السمع لموسيقى ناديك/ قلبك يتسع لإقامتي/ مراد لا يكفّيه هذا العتاب الذي أثار ظلمها/ ونشر وحدي/ ثم تصحبي بيديك إلى الوداع/ أن يحب تبعثرت الأشواق في الأفق/ أقول محرّجا واحد لا أكثر، ثم يرحم الابقاع الدالي بدلالات لأسئلة الشعرية ولا تفرّج على أكثر من نصّ، وعكاسي حلمي بمنحى المعقطة المعاشه بعدائه معاصرة تتقي كيف تحتطب أعوس من الواقع لتعزّله. إلى موسولوع أويّ لا يخلو من حواريّة ديولوجيّة تتناسب مع طعوس معاش، من حب رائد و سرور، والروح والأرض، الريح، الظل، سكتة، والعرش شكل هذه العناصر من ثلاثي العناصر الطبيعية الأخرى كالص/ البحر/ القمر/ السحب/ الصخرة/ المياه/ الجبل/ الجو/ القمر/ شجرة/ خندقه الدرة أحسن ديعي/ لسو/ رشاكل المحار مع الهواء من مسحة سكتة ريشه لأعريه، مكرها غس ولحمس كداعطفه ساسه، محبب، صبه ذات ب سه برس الذي لا يخصصي) وهما، تصل إلى الطرف الثاني من المعادلة التي كان طرفها الأول (المحب المحبوب/ العالم، بينما يشجّد طرفها الثاني ب حركة الأنا، داخل إرمانها، التلازم ب (الفق) والعقد) وأهر الحما) وأهر اللبمون) عما هي هذه المعرّدت من دالات لوبّة راهبة وعامقة تمتع (الموسى لعاظمي لدى لا يخلو من صو لطبيعة، فضاء مداريا لرموز لمخص من (ميد/ مطر/ عيد/ شجر/ ربح/ ربح، والرموز الآله الأرض/ لالريح/ الرحيل/ لوهم/ لشروء/ الخ) ويظهر لقاسم المشترك لهذه البنية المدلولية (لتيه) والموت) والسؤال) أم نك قمصي في السؤال/ ولا موت بعد صوب قد تم بقلبيبا/ اعطت بأنة/ وسببت به رغبة الغد

أكثر / كيف يختصر الميلاد والتاريخ فيما / وسنطرح ان نصيف لندك
محاولة التماثل مع البعد الكوني عبر (الروح) والتشكيل / ل (الأنا) ذات
القاعية لموجه المصادة القاعية (الأحر لذكر) السالية (متفرج اعلى
للنواد / تسمعي وأدرك في لطيف / تراي، ولا عيب ميسرة لديك)

(1) - حركات الروح:

تعرف حركه الروح بإيقاع حملي يبدأ من الأخر (أنا منك، ترفعي
باسمك وحدك) ^(١) ويسحب تدريجياً الى (أنا) بوجهه ومانه
(أي جسد ترى، أسمع الموسيقى تاديك أحتفي، أظل ممسكة بيدك / لو
أنك مذهب روحك ليس حسب / في / لا سر في سر غير روحي
لصبيغة هذه / ب / ف مظهر سر / الذي احده حسب /

بين هذه / ح / الأشياء، والكلمات بعدد / مرة الروح،
علاج منجب شعاع / في / أسوي / باسمي يحلله لثلاث برهانية
ملائكة وبصيرته عاد / نسلة حمراء / حور / لا حص / ولعمرو (يحيى
فصحنا اعدوا نحن لعد ولد / حور / أنا لشجرة / لست لشجرة، د
حور رمل، ومات في بلا عصب / است بردي / في / نعم / سقط من
أجنحتي ريشة، في مهادك)

(2) حركات الريح:

تتابع (الروح) حركاتها لتغلب إلى (ريح) بما هي هذه الدلالة من
إشارات إلى التعبير والتقلب والحركة الدائمة سواء بالارد أو بالالتفات
أو بالالتفات، وما هي إيقاعها، بقاءً من محور ل (الروح) على صعيد
الحروف التي لا يتبدل فيها سوى الحرف الأوسط (يا)، ابدالاً على
لا مبدد بين الخلق ومخارج العبور، ولتي تحمل التوحيد كحرف مهادي
في الابدانية، يحمل فيه البصمة الأخيرة ل (الروح) التي تحفظ في حرف

الأرسط (لو) حركة الصب والانصماء والتكوير في الجسد، وتوزيعات (لهواء، الذي هو (رياح، و(روح) هي الخلايا وهويئات الدلالة ونحوها كعنصر تكويني من لعناصر الرباعية بين (الدني، و(الموضوعي) بين (الجوي) و(البرسي)، وبين فاعليتها نفسها حين ملتقي هي بياضات لصل وهي مكسبة الأرض وهي الابتعاد المنقطع بين (أنا) لشجرة، و(أنا) الآخر:

إلى الحب الذي أوقعنا في لجته

إلى هذه الأرض الواسعة، الضيقة علينا

إلى الروح التي تتشابه فيها، والشكل.

نم في لسؤال

كسحابة قطر

أي روح تص بهب؟

تكس الشخصية هي هذا المقطع هي تصوج حركة الصور، وكيفية نياتها، حسنة بسبب، سر، كه في علامات بحرية بعدن معانيها مشبنة شبكة سابقة منثرة لانجاء تاني بعد (إلى)، حيث ينسب من لحدث لشمرى المطلق من (الحب) إلى (البحر) لتوري في كلمة (لجته) ع في هذا التناغم من حركة طبيعة حلولة تنطبق مدلولاتها تكاملياً بين (الحب = الروح + (الريح) وبين (البحر = الروح + (الريح، ولي يتم هذا انطبق إلى حين سقيه إلى حضور (الماء) كعنصر خصبي وتكويني يبرز من حيث لا يشعر البنية السطحية، ويصبح العامل الفعلي لتحريك العلامات لأخرى لمشتقة منه (سحابة) و(مطر) المنتظرة لإنباز حركاتها لفعل الريح (كلمة «أغوتها لريح») ويأتي سؤال الريح بحثاً عن لريح لمراكمة في فعل (صل)، الذي يحصل بمحضه (لا يصل اللفظي للامتسكوب،

يتجسد من خلال (صوت الذات الشاعرة) (الكن صوري، لم يكشف
عشوري عليك، كنت في لكتاب، أصبح مطوري).

وبذلك تحول مدخلات العناصر الدائرجسوعية لاهبة الى حيرى

(١١) رمان مصى وتعصى بغير عنه كلمة (كتبت) المترادفة في أكثر من موضع مع المامسى الصريح (هذا العالم مجرد فكرة للمامسى إيقاع لا نصل فيه ولا نسجو).

(2) رمى حامس وأن تدل عليه (أصبحت أسطورة) فيه يلاحظ كيف تتحرك (الروح) بين

(١) الاتفلاق: (وصلة الروح معقده بأجزاءها)

2) احدث، خطرته الحول والاضمار (الما لحد)، بطرقه لا يتعد
ني، انما، الاصله، غصن وحبس، حبيبه تقبل من
دس، كرم، حقيقه، + مصدقة لتوابع، وحل مجنون لا
يحيى، لا يايه لتوايح

وتخج هذا لأرسله رسالة رابعة رابعة برسمها وهاية
للانكسار والألم ولإسراعها لثؤدة غير (البطل الوحيد) = (شخصية
لنصر) = (الأن الشاعر) (فهل يجوز) إلا من عرفت ليؤله تكسرت فيها
لعتي؟).

(3) حركات الجسد:

وعما تشكر اللغة أحياناً وذلك عندما تهبط باحترافها إلى لاتباط
للتفصيلي والحادى روى بصاً ونتيجته كسدرات (الروح) والريح،
تجد أن الجسد يتحرك في قصيدة غير اكبر وحدي تحت مسيئاته
في (المحاصي) والأخبر (العراى) وتضاهى ذاعيه بين (السعادة)

والخروج المبرزين من هذه العوائل في جبر الأثنا) ولا لخص والرأسين لمحييات بتقاطع في (الرقص) إذ انني أحلق في عمامه لشعبي حين تقول أحيث) / أرقص على شبر من الأرض، وتقاطع في (المصور ك وظل) / لا تلتفت، أصر على لمصور جلب ظهره / أنصبي، ظل ممسكه بيدك، / حائفة من لفته تتكسر فيها عظامي / أنتظر بجانب جسدي / أمشي بمسند ناعمة / وجهي في جلب أرميه كما لو أنه قطعة من ملائسي / أحلق حين أظهر هكذا، كفتشاش من رهام / أستحيل شجرة وينادي أوزقها).

كما تتقاطع تعبيرية الحركة الجسدية ك (تعال) / لا أعدل جسدي بظل يظاً سماء قريبة)

تلاحظ كيف سعرا (الجسد) ك (ردده حركته على مقدر لفعل الناتج من تصرف واحد في نفس ر جسم غير متغير (المعكاسي) يعكس ويعكس من غير ان حركة من على كتيبه صلا مشي = حركة القدمين طرقت سمرة في حركة ر جسدي في جلب أرميه كما لو أنه قطعة من ملائسي غصبه حوس ملائح نفس مفصل مجازي ينتج لتكوين اتصال حر مع الوجه، وعلاماته، وتعبيراته الأخرى.

أيضاً، نرى، كيف تم عملية الانقلاب على صعد (الكليّة) حيث يتحول الجسد إلى أشعره) ولا ليدان إلى أرواح كاية عن الخروج من الطبيعة الإنسانية إلى الطبيعة الطبيعية بهيئتها الأولى ولا يثبت أن يصبح لجسد حيزاً لمساواة لكونه والحركة (1) السكون انشراحام (2) - الحركة (أرقص) / هذا الجبر مجد كيف ينقسم الجسد بمعد الشيرورفيس الحائي المتحرك بين حركة السكون الجسدية وحركة الحركة الجسدية بشائبيها (الجرثومة) والكليّة) وذلك في هذه الصورة: (أنظر بجانب جسدي)

ومثل حركات (الجسد الآخر) عبارة كـ (ظلال) (نقر) و (تمسك يد لعبوية) و (تغيب).

متجاذب نفعات الحركات الثلاث (الروح / الروح / الجسد) في الصور التي أشرنا إليها. أما ما تبقى من النص لقصيدي فكان عادياً ودا ميلان إلى اليومى المنفصل

ولعلنا حين نقرأ المجموعة بشكل تقاطعي أكثر يركب المتأثر بين لقائنا، بإمكاننا أن نضيف للقصيدة (رجل محبوس لا يحبس) أربعة مقاطع من قصيدة (المعرفة الجارحة) وهذه المقاطع، تولى. هي المقطع المرتقم بر (26) من 233 نى من شخص. سبع حنة قصيدة رجل محبوس لا يحبس. سبب رخصت منقطع (28) - ص 236، بقية المقطع (30) من 241 من مخرج المقطع (31) من 214 حنة قصيدة (رجل محبوس لا يحبس) لم تعلق على شاعريته بقية (المعرفة الجارحة) من (188) أسرار إلى 32. سقطاً لتسبب إلى اختلاف الشكل لدى بلاس المعرفة العينا، سجدة لغتها الحبوب حركتين رئيسين.

(1) حركة لشهد

(2) حركة لهايكو.

وتعتمد الحركتان على الباب الذي تريد إشراك شخص آخر في السق بشكل واضح. وبشكل حفي (1) بشكل واضح، ذات المقطع وتنت بين الشخصين ولأن الشاعرة علاقة متواشعة مع (الطبيعة، والأشياء) تجسدها كـ (شخص متحجب) = (الروح) بكل سماتها المسرحي الذي يصف الثياب (ملابسهم الحمراء) وحركة القاعدين وكيفية دُ نهم ل (تصلوات) التي يراها في المقطع الثاني حاضرة بين (الذهب،

إلى المقطع لسابع الذي تنو إلى فيه لحوالات لتصبح الأثنى المشطرة إلى (الآنا) ولذا هي (إيريس، بدالسيا لمرمية لأولى لسي تحيل إلى الاقتران مع نهر (الليل) والحب) و(الموت) وعلاقي هذه العناصر مع المفردات (المغيرة/ النيل/ صحت فليبي للعب) ولا أعرف لماذا كانت حاققة لمقطع بداية ثنية (أو كشود) (بالحب وحده) 'رعا' من أجل الشاخص مع لعاش لواقعي وستم (إيريس) في الانبعاث متوسطه المقطع السادس الدال على (عجوز حكيه) يعرفه كيف يترك لروحه أن تعهد من العالم لكثيف (فهل أن يعرف روحه من خلال على فديم. لا بد له أن يتحدث إلى لأشياء- من 2011)) كما تنبؤ حركة الانبعاث الارضية بصورة الأصاصيه من مقطع سابع 'ب كيف محمدل روح من ردة إلى ورة، ثم يفسدس من (206)) - بنسبة 'موت مع النار، والشجر، و، ذو، و، أشبه، و، صرح، في ملصق سبع سي يعجب إلى لغوء، لروحه، في ملصق 25 أسر حجة بعد يوسف حديثاً.

لا من طينك أهت

والهك لن أصد / من (215-216).

وتشعر مسافة الانوحاد في (الوجود) لتبسط بلعه عديده في لمقطع (18) لدى بسحب (المجعب) إلى (الهواء) غير مفردة (لسمس) دت لعن العبرتي المبسي على المعارقة في الجملة الأخيرة (في وتين اكلتهما لأخران لا حاجة إذن لاكتساب مواهب الماء - من (220)) ولا تبيت أن تسرجع المعادلة (صدى البلاوحود) في المشهد لسردى لعشرس لمركز على ملاشباكية حاقته (ولا يتعرفون من خلال طوبوهم، التي تمجدهم خارج لسراب) لكن، ماذا بين (لصدى، و(السراب) غير (الأثر)؟

إذن، تتشاكل الآثار لشخصيه أيضا مع الموجودات المتحدة هيته
المجسد ولتشهد والانتشار بهبه أخرى غير شحوص عاديه (الطالب
البحيري) في لمقطع لعاشو، ثم التحول عن اعتياد لانتشار الى احتزاله
الجسدي في المقطع (22) الذي تلاحق فيه (أنا) بروحها وجسدها مع
لطبيعه مرتدة إلى أحد تحولها السابقة = (العابدة) التي نورع تصاميلها
على العائلة

الأشجار التي كانت أمي في لحظة

كانت جسدي في لحظة

كنت أنا أيضا

أميل مع الريح كاني هي

ولا يحقرب في (أنا) من ثواب سرور في نهار الحير
لوجداني في نطق العياصير يساكن ك مشوح = (الريح)
لعابدة / درس مضطرب ك سيج = رزورس، مشهور بده وتعفيه
مارجة تحو له ك من مسدود، لا يحجب مشهور بضمود فيها،
والواحد لي - ص (226) ويستهل لمقطع (23) تداعبت معاطبة (أنا)
لأخرى، مباشرة عن طريق الصمير (أنا) وقد احيلط بأبعاد لمفردات
(الصو، قلبي، الوحد، الصوب الذي بلا شكل / حير لسحبيل، حيث
وعبر هذا الصمير يعود (أنا) إلى (الأثر) أو إلى حير المسدود التي كانت
حائرة لأنها - لأن - احتذرت طريقة (الصعود، وذلك (من وردة إلى
وردة) سعياً إلى ذلك (الطريق) الواصل بين عالمين (عالم الكشافة
والتجسيدات) وعالم لشعافة والمجردات، (كل مسببات حاشي، محرومة
من الأشياء - ص (228)) ولا تبعث عن هذه الحركة الجملة التي لولاهها،
لما كان للمقطع الخامس ولعشرين أهمية تذكر (عن زهرة عسلك انسي

تفتح ليوم ص (232)، وعله ذلك يكمن لا في الجملة ذاتها، بل، في صداد انعكاس (الطريق) بمعناه الزمري عليها من خلال (زهرة النفس، التي تصطف به (لأن العاية) لتعكس (زهرة الكون، ابتداء من الأعماق ولا انتهاءً بحدودها المتوشجة مع (العالم)، أيضاً، عبر (الأحر، (أب انظر من، الرغبة في المعرفة، انزل هي في روعي مستعلة، وليس كلاتا لعالم لتوسع - ص (239)، لمقطع (27) وكأن مسافة (الصعود، تأخذ في الانحدار إلى (نفسها)، عندما لا تصل إلى (المعرفة الجارحة)، أو (لعالم المصنق) وهذا ما تجده في المقطع الأخير تاركاً لتأججه التعبير ببساطة عن (صور مبة (حركة المشهد) لمتدنة ضد المقطع لأول والمتوقعة في جسد لتعبدة خاسية

أنا المرأة التي هزمتها المعرفة تماماً

المعرفة الجارحة

لا للمعرفة قلب فقط عبر الأيام

بهاراتها

لترميني بقيلة الحياة/ ص (246)

وإذا ما ابتعدنا عن المبرود العادي والمشهدى والروماتسي واليومي، رغبين في معرفة كيف سحررت (حركة المشهد) التي ناقشنا مجلباتها انما، كيف سحرك مع (حركة الهايكو، قلب ابن شيكو لمذايل التشككه في صور (حركة المشهد) بشكل (الغصية المسرحية) لأبعد (حركة الهايكو)، المتكون من قذاع ذات الأرقام التالية (11) و(12) و(13)، و(14)، و(17) و(21) و(22) التي تشكل بعداً مشتركاً بين لحركتين (لمشهدية) و(الهايكو)، والتي تكثف البية القصيدية لكبرى = (الغصيدة)، في تلك المدة المفصلة عنها (شكلياً)، والمداطعة معها

(دلالياً) والتي على ما يبدو قد سجلت عنها لتكون صورها في الصورة الفنية من المقطع (27) ص (235) (ليس العالم هنا أو هناك) وهي الصورة ذاتها التي يراها سيد بين (حركة الهياكل) ومقطعها لماعية إلى لفصن على اللاتيات) أو على المحرك) من (حركة الدت) ومن (حركة العالم) حيث نطّل الأثر) بوجه جديد من (المرب) و (العدى) أو (لواء) أو (الوجود) مازجة (الصوت) مع (الكلمة) و (الشك) في المقطع (11) ومع (المعي) في المقطع (12)، ومع (البار) و (الفرع) في المقطع (33)، ومع (طفولة) و (الوحدة) و (العرلة) و (التعيرت) في المقطع (14)، ومع (التربيع) في المقطع (17)، ومع (البحر) و (الحب) و (أهياة) و (الذاكرة) لدرجة حموية، تستند بـ 'عروب'، محفل من سوس عمية السلام، في مقطع 2 لمصنوع بعنوانه يتناوب من مقطع 11، فلو شابتك للامري من محفل من المقطع لاكتشف كيف سدد، يمي فمستة مدونة عبر الكنهية، و (خوب) متسرين مع (الذاكرة) إلى أمهاتك في، الموجد في مقطع 12،

(1) الفناء الأول للشك: وفعله المقطع (13):

ليست الكلمات

ليست الحروف

الأفكار وحدها

تتحرف ناحية الشك

تفاعل فيه لغي (ليست) لتؤكد البقي أو الاتيات عن طريق دعامها في (لشك) مع (الأفكار) وذلك حين يستشعر الكلمة المحددة من لمقطع الدال إلى فلسفة النعي والاتب أو الساكن والمتحرك ونعي كلمة (أرحها) المحددة من ناحية المكتوب الخاضعة من حيث علاقي بيضاء

لص لبي تشع عن احمال كونها مكتوبة، وفائدة للإضافة إن بعد
 (ليست الكميات ووجدها) وإما بين (ليست) والكميات) لانا في
 الموضوع بسططع سحب فاعليها على الحروف ثم وبشكل طبيعي
 وصريح هي متسحية على (الأفكار).

(2) الفناء الثاني للشئ، ونفسه شعرة المقطع (21):

عندما تسقط خفايا

من فك حوت

متصلين عن بحرنا

كضرورة للحياة دون جسد

سألف لما خا

مخرج المرحلة التي نحن منها،

وهكذا، بحرق (سدا) سطر نطق المحرك بين الفناء
 والوجود (أمر "ن" القطع) الذي منحوت علاقته ك (بحر) و (حوت)
 و (أروج) من نفس (بعد) ريعه و (جسد) إلى عطف معرفة (اتي
 ذابت عاصرها الدقوصوعيه في (وحدة التشكل، لتسارع الانقاع بين
 الحب، والموت، والغيب) والماء = لبحر) والبار، المنسجمة من
 اطمولة المقطع (14) إلى وجودها في المقطع (13)، عن طريق (أرح
 المعرفة، المتبادلة بين ألفه الفناء) والحي) والمعرفة) لمسحبه من
 ريعه الأخير في المقطع (21) إلى ريعه الآخر في المقطع (13)

كل قراخ يوصل إلى سواب

كل ناو هي أصل المعرفة

والأما الأخرى

تهب النار طعامها

لأجل أن تصل

إلى تلمس الحقيقة.

رى، إذن، الكلُّ المطلق هنا - يوصل إلى طرفين متضادين (الفرع = لسراب) / (لبار = المعرفة). ورى لو استقصى النص عن جملته الأخيرتين المصرتين، لكانت (الآيا الأخرى) بوجودها المتعالي قد تلامعت أكثر في (الآيا المخرجة) بـ (المعرفة) و(المهرومة) بـ (المعرفة)

(3) - قصيدة التواضع:

ويمكن أن نجد روح يقصده في نص من كس يحفظي أحد - ص (266) - دون حميد - ص (273) / السعدي - ص (279) وتشاهد حد لآب لا ير - من عنوان واحد - فهي سرية - ص (279) حسا ولا سر الأتيح الأفي الحو - رتبه التي سوي بها الأيام التي تخص دن حسا كمنه مائية سبط من هاشم (حاشا في الهاشم ثم بيكي بعددتها - ص (274) بينما يلوح كيف روح السريفة عن حدثها من شعيرة لومض في شعيرة - ص (274) بينما يلوح كيف روح السريفة المكانية (كروح صغير، والأصوات) التي يداعله (الآيين) والأصوات، التي (حارجه) = (الموج)، ويرفع إبداعية المكتوب مع الانتقال إلى تصوير صورة (القائمه): (أشعل عود ثقاب) صحر من جلال (المفارقة) لدلالة بين (الإشعال) و(الهر) حركية (أنا - لرس) = (انطفأ اليوم) = (موت الرجل) التي يثن داخل الكوخ متعرجاً أو مشتعلاً (شتعل كنه) التي تتضال مع (اشتعال الهر) أيضاً، ولذلك تتخلف (المكانية) الأولى = (الكوخ) مع صورة الصور = (الآيين) ليكتب مكانها وطريقة جدلية مكان حر هو (الخرق) و(الموج) كطرف لعلها ارلى يحدد طرفها اثني (لظلام) و(الصمت):

لم نعد نسمع الأتقن

نسمع الحريق فقط

ولا نرى إلا للظلام

يعرده في أبعاء الصمت.

ويسري عاصف هذا (الصدى) في قصيدة (كي بلحظي) جد، وذلك عبر بوتقة المداينة التي لا تشعل الحريق لتطعن الأتقن، بل عبر تلك المداينة لمداينة لـ (الشاعرة) بين (الشباب) و(المكان) و(الآخرين) و(الاستقبال) وبين (ألمع الجند بصحبة) و(الخروج) لمحتف لمحتف هذا للامرين لدى حزنه حزنه ما بعد كي ما بعد رنطقة في مكانها حسب سر كـ عباد يدور سيكده لخصي به لا يستقر بل لتتفر من جديد



تسبب لأن في نفوس رجن مجبور لا يخي، سبباً جامعاً لشعرية لهرجس، لأن لحسنه روح لمعنه كـ (صوت) لـ (الأعماق) وكـ (أصدى) لمتصا ب لجبانة المردود، وكـ (عمة) تخرج من (أي) (الذات) و(الذات) لآخرى، لتشكل مع (الحب) و(الاراد) في (العوا) و(الإله) و(المصور) وذلك تبعاً لما قرأنا في العوايس الرئيسية من هذه الرؤيا النقدية

(1) قصيدة المشهد الشعري بتقاسيمها الثلاث

(أ) - قصيدة التقية اليمانية.

(ب) قصيدة التفاصيل

(ج) قصيدة لوحة

(2) قصيدة الشفافية

(3) قصيدة التواضع

أما العنصر المتبقية في المجموعه، فإنها إبتدائية أو متوسطة
تقديراً بما يلي:

(1) نوساليجية العلائق التي يبرز فيها (الحسين) كمعبر أنس شعرك
فيه عناصر متعاضدة بين قيتي

(أ) - فنية المشهدة

(ب) - فنية الرمز والتبارق وهذا ما يحضر في العاوين: (الحسان
الذي لا أذكر منه سواك) (249) / الوردة مطبوقة
بالذهول - ص (253) / قصيدة أخرى غير الاجابة - ص
258 كس ربي سرحد د 2 ، بيمكسا إضافة
القطع لاهر 12 من قصيد (المعروف خرجة)

(2) القصيدة المعبره منه بالعاوين شبه عتفه، حسان كدب / حادسه
متعينة بحب صورة في المرأة / طائر الموت / بركة الرص / القدم
لعاطفة / لفيفة، شيا / حري / صياد / يشوكه / ليس البكا،
لأحلك / رأبي وأورد - ص (63) التي تستخدم فيها الشاعرة
نفسه (الشخصية) كمعبر أساسي لتكشف من خلال صورها
القويوغرافية مستواها الاجتماعي والاقتصادي ابتداءً من صورة
(الأب) (الأم) و(عائلة الشخصية المؤسفة)، وصولاً إلى (عائلته
الشخصية المذكورة) وأيضاً، مصم العاوين الثلاثة (أديراً - ص
(66) و(مشية على أطراف الأصابع - ص 139) و(أشبه لعاسة
- ص 148) إلى بعضها بعضاً لتكون أجراً، متفرقة من قصة قابلة
للتبركيب، بطلها (لوتيسي) يحضر من خلال (لرافصة)، التي يعلن

الصورلوجيا (Imagologie) مبحث من
مباحث الأدب المقارن، يهتم بدراسة
وتحليل ورصد الصور الثقافية، التي
تكرّرها (وتحملها) الشعوب عن بعضها
البعض، في سياق شروط موضوعية
معينة. وهي تُعنى بالوقوف على جدلية صورة لدات وصورة الآخر في
ثقافة معطاء (أدب شعبي أو مكتوب أو مرئي) ويطلق مراندون (M.
Marodon) على هذا المبحث «علم الصورة» (Science des
Images)⁽¹⁾

ويجاء في علم المقارن الألماني فور هيردسبرغ (Von
H. J. Herderson) لشرح ما يعنيه من «محنة سيكولوجيا الشعوب»،
خاص به، أنه «الندسة

كثيراً ما اختبرت الصورلوجيا من قبل بعض الأصول الأدبية
ولاهية، لمحاولة تصوير بشايه مبحث يستهدف أولاً وقبل كل
شيء، تحديد ميثاق الأرواح الخاطئة عن الجماعات لإسبغ والعبوية
أو القومية»⁽²⁾

ويسمى ديسريك (علمياً) يتوحي اكتشاف السمات المميزة فعلاً
للجماعات كما يطلق عليها في مصنف آخر له اسم «لصورلوجيا
المقارنة» (Komparatistische Imagologie)⁽³⁾.

إن موضوع هذا المبحث، حسب جان - ماري كاري (J. M. Caré)
وفرانسوا غوبار (François Guibard)، هو «الاجنبي كما يُرى»، وهو
«حقن المستقبل»⁽⁴⁾

من أجل أن الصورة تشكل جزءاً من خطاب الإنسان، «وعند هذا المستوى تجد التصوير لوجيا موضوعها الحقيقي»⁶¹.

وحسب بيير بروسيل (P. Brunel) التصوير لوجيا «علم جديد» نُضمت إليه درسه محكميات لرحلة⁶²، في حين يرى باجو (D. H. Pageaux)، أن الكتابة عن الآخر، أو كتابة الآخر (بشكل عام)، هي التي «تُضرب» إلى حد القضاء المتأخر في الرحب التصوير لوجيا»⁶³. إنها إذن الحقل الذي يشتغل بمدرسه الصور، ولتمثيلات ولطرق التي يرى بها مجتمع ما مجتمعاً حراً ويعلمه ويعلم به. ويكمن دورها في رفض الأحكام المسبقة، والإفراج عن صورة، شبه لاغصاء، من أجل هدف تحقيق نظرية شمولية بلا عيب. لتحقيق ذلك ينبغي أولاً القيام بدراسة وصفيّة تقليدية لكيفية كتاب اللغات الغربية في أي خطاب عن الآخر.

وإذا كانت صورة نظرية، إلى لواقع، تُفسر من خلال منظور قيمي كونه الدات، المُختلطة، أو المُخالفة، من ما يمكن تصويره تصوير لوجيا هي هذه التصورات. تصور مُؤدنه التي لتحصل بمسببة الآخر عن سبها لا تُعنى - في سبها - عابيه مباشرة وسطحيه بانصمومين الحقيقي والحاصل لتلك التصورات أو الصور، بقدر عابيتها بالإفراجات الأسلوبية التي تؤدي إلى إقتران هذه الأخيرة. ومن هذا، عابيتها لا يبحث في التصورات فحسب، بل تبحث أيضاً العلاقات الصفية الربطية بين هذه التصورات على هيئة تروم بحقيقته أو رقة المنظور إليه. وقد نتج هذه الهيئة صفة تداخل سببي أو ملعن عنه.

وما ينبغي لإشارة إليه هو أن التصوير لوجيا لا تهتم فقط بدراسة وتحليل صورة الآخر، ذلك لأنها معنية كذلك بتحليل صورة الدات وتحليل صورة الآخر تُخرج وتدخل وتلون الكلمة الاعرابية حول الدات. إن

لحقيقته الحقيقية أو لمحتتمه حول الآخر لا تفصل عن الحقيقة المصروعة حول، لأننا

ويسميناها بـ «الصورلوجيا الأدبية» وللسمية أكثر من دلالة فهي تعكس «ولاً رغبة صاحبها في انشغال هذا المبحث الذي يهتم «بتداسة صورة لأجنبي في أثر ما»¹ . من دراسات علوه أخرى متاحمه أبعديه عن حقل الأدب الأمر بـ «معلق أساساً بالتركيز على كلمة «أدب»، وإلا ارتق لبـ «لح إلى مجالات أخرى نقيضه من الحقل المعصم له ويمكن أن يستشرف هذا لتوجه الجديد من عموم دراسة لباحو (أفق جديد للدراسة في لأدب المقارن انصوبة الثقافية) وهو مقال قيل قال عنه بيير برونيل «به معنى سطر حاء» . قال عنه ميشيل كادو (M. Cadot) «إنه دراسة سمع حاء» في موقعه «صورلوجيا جديدة في طار صهاحي صاوم يسميه عن حقه من سمعه «حاً» مبرمو كو (L. Imberti) 1140 . ونهله لاغت أب لحن صـ «حاً» شوقف مـ «حاً» سي، عند هذه المعطه الجديدة، نرى من ثـ «حاً» ما سمعه بالصورلوجيا لكلاسيه التي أوسى قواعدها القرتسي جان - ماري كاري

جاء في المقال ألف الذكور:

لصورلوجيا هي دراسة صورة الأجنبي في أثر أو أدب ما رد
ب استحصا عن كلمة «أدب» في حد التعريف بكلمة
«ثقافة»، ستاحو حدود ورهانات أبحاث متعددة يقوم بها
إثنولوجيون وإثنوبولوجيون ولوسولوجيون ومزوطو
العمليات اللبى يـ «حاً» باسئلة لشافة والاحتفاظ اشفا في
والاستلاب الثقافي أو اسئلة السريح الاجسمعي ولثقافي
وعلى كل حال، فإن الأمر لا يتعلق بإهمان لأدب من أجن
الوسولوجيا، أو بهدف سويح الاشغالات إلى حد الوسيح

اللامحدود «لجعل» البحث على عرار المزج ذلك لأن الأدبي لا يمتلك بعد الرسائل المسعفة، وإنما يشعل الأمر بمواجهة الأدب بممارسات ثقافية أخرى. (مواجهات ضرورية في حالة «صورة» الأدبية لشي يسبحي أن تكون - في لحظة معطاء - في علاقة بتعبيرات إيقونية أخرى - بحسب العصر - كالصورة المطبوعة Estampe و لصناعة والأدب الملحق والكاريكاتير، الخ) كما يتعلق الأمر بعامل الأدب في إطار تحليل شامل بحسب ثقافة مجتمعات ما، ويرجع بعض المؤرخ الاعتراف به بين الأدب والأدب الملحق وأدب المرحه الشعبية أو الأدب الشعبي، وبين الأدب والعلوم الإنسانية، وبين الأدب والعلوم التاريخية¹¹¹

هذا به رجل الأدب - خلافا لعالم الاجتماع والمؤرخ ورجل الدولة - هو «الفكر» ليس «نفس» لأن هذا لا يعني «صورة» ثقافية تعرض على صاحب أي واحد معنى لا غير. منطق الحسوس الأدبي ولا شيء، غير الحسوس الأدبي - ط. صاحب «شأنها» كل كائن المادة الثقافية التي تمت بها لكه رب «فكر» العسر - هذا المنطق لفرضية يجر ليبحث الى ملاق إشكاليه، حيث سرع لصوره إلى أن يكون كشفاً مسيراً لا شعاعاً يديولوجيه معييه (التحريض والعصريه مثلاً)¹¹² ولذا يجب أن تنهي الصورلوجيا - حسب ما يعتقد د. ه. باجر - إلى

تجديد الصور الموجودة في نفس الأدب، ونفس الثقافة. وهو ما نسميه على مستوى تاريخ الأفكار بـ «الأراء» والاختيارات الثقافية التي يتم انطلاقاً منها إعطاء المشروع لصور لشقاه وتطويرها¹¹³.

ورفض هذا التصور تفضي دراسة صور الثقافة إلى فهم تاريخ الأفكار والعكس صحيح. ولهذا يصير تاريخ الأفكار بدليسه يباو

بمقابلة النجمة اللازمة للصورلوجيا وهكذا فتح الدارس افاقاً جديدة لهند المبحث الأخير، ويعيداً عن الالتصاق بمبادئ «المعنى» الأدبي للصورة، أصحى لزاماً على الصورلوجي عاجلاً أم آجلاً دراسة **ظيوط القوة التي تحكم ثقافة ما**، وكذا منظومة أو منظومات القيم التي عكس أن تناس عليها ليات التمثيلية، وبالأحرى **الأكليات الإيديولوجية** فدراسة انكشاف مختلف صور الأجناس تعني دراسة تجديد الأسس والأكليات الإيديولوجية التي ينشئ عليها **مبدأ القوة**¹⁴

ورفق هذا التعمير الذي يرى كتابته الآخر مصدا صورلوجيا مقارنة ينصاح فيه السرح الأخرى بالبعد الإنساني لولوجي معنى إذا ما تعمق الأمر بدراسة التدرجات الأدبية:

- أ - استحضار كل وسائل والتقنيات التي تسمح بحرم مسالك كتابة العبرية والكتابة على القبرية
- ب - جرد الأحاد التي تسطر محاسنها المراتب من الرحالة (الملاحظ: الثقافة الأصيلة: الآخر الملاحظ الأجنبي نرسب الى حد ما و«تعبير» و«تأويل» و«تأويل»)

وبعبارة موجزة نقول مع بدجو أن بسبب إدخال تجديدات عميقة على هند المبحث، سري بفضل «الوحدة المخصصة بين العلوم الإنسانية والتحليل الأدبي»¹⁶، فالاعتناء باستدراجه إلى العلوم الإنسانية قد أفضى إلى إقرار صورلوجيات غير أدبية (صورلوجيا تاريخية، صورلوجيا سوسولوجية، إلخ) لذا يسعى رد الاعتبار للشق الثاني الذي هو التحليل الأدبي بفتح لمحاظته على أدبيه المتغرب لصورلوجي، وطبعاً مع مراعاة الشق الأول، لأن:

لهذه لبهائي للصورلوجيا يسموع على مستوى وظائف الصورة

ب - هذا الدرس يستند إلى قيم مبدئية مبشئة، تعمل - في النهاية - على تجديد دورها في حياة المجتمعات¹⁷.

ولعل هذا المقترح الجديد هو ما سمح بإعادة التفكير في تحديد حقن هذا المبحث، إذ لا يُعقل أن يتكرر البحث للواقعة الأدبية، لا أنه ينبغي أن يدرسها انطلاقاً من الموضوع الأدبي، ومن الجلي أن هذا لاقتضاء لمردوح، وهذا التحول الحاصل في أفق منظور دراسة الصورة والواقعة الأدبية، قد كان من نتائجها عند باحو وضع تجديد محتمل لعقل هذا الضرب من الأبحاث¹⁸.

وبطأ البدء الاعتباري جعلها ثأراً من ذات سابقة - انتهاج الشعرة مغرباً، وببب شعرة هي: دورية أدبية⁹، وأن هدفها هو

أ - وصف المخطط المنسقي الأخير

ب - تحليل عناصره الخفية

ج - بسط قوالبه

د - تأسيس العلاقات بين عناصره²⁰.

ولا شك أن أدب الرحلات يستجيب لهذا الهدف، باعتباره خصوصيته، وعشياً مع هذه الخصوصية يرى ثراً غلباً - حتى ينسج لنا رصد محض مجليات المحلل في الخطاب لرحلي، مصاعفة الملامسة النقدية المحبشة للنص، تقترب أكثر شمولية، يأخذ بعين الاعتبار المكونات لمحاولة لجامع النص (Architexte) فما المقصود بهذا الأخير؟

إن جامع النص هو المفعولات العاصدة أو المستعالية (Transcendantes)، مثل أنماط الخطاب، أشكال المعنوية، جاس ديهه يسمى إليها النص الخاص لأن موضوع الشعرة هو ما يسميه

جير ر جيسيت بعثر - لتناصيه (Transtextualite)، أو التناهي النصي للنص، أي كل ما يربط هذا الأخير بشكل جمعي أو سرّي بمصوص أخرى، ويسمى الأمر في الجامع التناصي (Architextualite) بإشارة مصاحبة للنص أو ملحقة به (Paratextuelle) كإشارة روية، محكي نصائده إلخ، لشي ترفيق عنوان العلاف، وتحدد الانتماء الوصفي (Taxinomique) للنص

ويحدد جبرار جينيث أناط العلاقات عبر - النصية في

1 - التناص علاقته حضور (Comresence) بين نصين أو أكثر أي حضور نص في نص آخر مثال ذلك (الاستشهاد، اسرقة، الترميز)

2 - النص الملحق، يسمى النص مصاحب أو ثوري من لوصان العربي مدارس دأخيه مقدمة 'هو من' إلى (الحان النصي) (Palimpseste) من البعث والتناهي للأثر، في - جرد عن القارئ، وهو - سبب لوجي Ph lejeune بالميثاق النوعي (de) pacte generique

3 - الميما - تناسية (Metatextualite) وهي العلاقة التدييه لشي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يعيل عليه بالضرورة.

4 - الاستغراق التناصي (Hypertextualite) علاق نص لاحق (ب)، (Hypotexte) نص سابق، يلتصق به ويحاكيه أو يملئه ويسرع عنه ويعوم بحويله أو تسوييه دون الإحالة عليه ولاستعرق التناصي ممارسة عبر - توعية (Transgenerique)،²⁴¹ تظال عيوز جنس أو أجناس معينة لجنس آخر أو أجناس أخرى

ونل في هذا الجهاز المقاهيمي الشعري بعض ما يعزز احتيات

لمنهجي ويبره.

خلاصة:

أهم الخلاصات التي يمكن أن تخرج بها عما سبق هو أن:

- * الصور لوجيا ترصد الصور الثقافية الأدبية وتحللها
- * علم الصور يسعى تبديد لميقات والأحكام المسبقة المكونة عن العبر
- * موضوع علم الصور هو خطاب الدات عن الآخر، أي لتصويرات
- للمفصلة إلى قسيلية المعايير
- * علم لصور تولد من أدب الرحلات. لأن هذه الأخيرة تقوم على مقارنة
- الصور أو التشييلات
- * علم صور يسعى ليعبر به كغيره من كتب لاد في خطاب
- الأنثا، وبالتالي كيفية أسلته
- * لا يسعى منه أن يحدد «لأدي» قر أرحي من حق مبحث آخر.
- ولا هو، لتوسع حد د شموله، محالات ضعافه لا يقدر الذي
- يعنى سامي لأدي كالاتحاد إلى اعراض الألقاب الأخرى.
- ورصد لصور من تصويرية مبرزة في مصادفها مع ما يسعى
- بالأدب الملحق، وفي صور، إمدادات السعد الأدبي والعمود الإنسانية
- والقاربهية
- * لا يصير في استحصار أجواء «المادة الثقافية» (تاريخ الأفكار أو
- حيوط القوة التحكمه في منظومة قيم ثقافه ما) ملك المادة التي
- تكتبت بها الفيريه، للموقوف على طبعه الاشتغال الإيديولوجي
- للصوره
- * كون علم الصور يرمض لأحكام القبلية، مهد دليل على
- كوسمولوجية وأتية شموليه

* لهذه الاعتبارات كلها استهجيا الشعرية مقتريناً في أطروحتنا التي تحمل عنوان (المحتفل في الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفياتي)^{١٠٠}، لأنها تمكننا من الوقوف على الخصوصية الأدبية للنص الرحلي من جهة، وعلى طبيعته اشتعال أساقفه الأدبية وقوسه وعناصره المكوّنة للجامع لصحي والأمشاط العبر نصبة من جهة ثانية

الهوامش

- 1) S. Staronin "Les Images des Peuples" Revue de Psychologie des Peuples, 1/1964 p 234
- 2) Von Hugo Dyerinck "Introduction" Revue de Psychologie des Peuples, 4/1971 p 354
- 3) عيون أفضل تربع من كنبه komparatistik بون 1977 من ص 124 إلى ص 33
- 4) المرجع السابق، ص 126
- 5) martin Steina "Permanences de L'Imagerie Africaine" Actes du 7e Congrès de L.A.I.L.C' p 344
- 6) P. Blanc "L'Imagerie des Peuples" in P. Maugué Mélanges de Voyage, Actes du Colloque de La Sorbonne et du Sénat (2 Mars 1985). Paris : L'Harmattan, 1986 p 10
- 7) L. H. "L'Imagerie des Peuples" in P. Maugué Mélanges de Voyage, Actes du Colloque de La Sorbonne et du Sénat (2 Mars 1985) p 207
- 8) D. - Hagenitz "Une Perspective et l'étude en littérature Comparée L'Imagerie Culturelle" Synthèses 8 1981 p 169
- 9) بيري بربيل المرجع السابق، ص 170
- 10) michel Cadot "Les études Images" in La recherche en Littérature Générale et Comparée en France Aspects et Problèmes, S. F. L. C. Paris 1983 p 82.
- 11) د. ه. باجر المرجع السابق، ص 170
- 12) نفسه، ص 170
- 13) نفسه، ص 171
- 14) نفسه، ص 172

16) المرجع السابق، ص 201

17) مارتن ستانيس، المرجع السابق، ص 244

18) D. H. Poycaux "Une perspective D'étude en Littérature Comparée" p 170

19) Henri Meschonnic Pour La Poétique I Editions Gallimard 1970 p 74

20) T. Todorov، cited par H. Meschonnic, p 24

21) G. Genette Palimpsestes (La Littérature au Second degré), Editions du Seuil 1982 pp 7- 8- 9- 12- 448

22) سبق أن نشرنا على صفحتها في كتاب غنانية تكديس المنشورات، مجموعة بحوث
لأكدوبي في الأدب الشعبي، 1998، وكذلك في كتاب بحوث بسماع، منشورات مركز
المعري للدراسات والبحوث في الطب والعلوم، 2000

لا بد قبل التحدث في هذا الموضوع المتعدد الجوانب والأبعاد من الوقوف على مفهوم التجربة الذي أعنيه في هذه المحاضرة، لأن التجربة الإبداعية ذات منزع فردي في النشأ والبيئة. ولكنني أعني بها هذا جماع المصوص الشعري الذي يشكل ظاهرة أدبية لها معالمها وخصائصها في محيط جغرافي بعينه وفي مرحلة تاريخية محددة، فالظاهرة الأدبية «عصر» من كلمة جماعية، ولكل «عصر» لا يفسر نصاً إلا أنحن عليه بعينه من هذا كمنه الأثر، بل أن «عصر» نصي متعدد يفرقه من «عصر» لثاقفي محدد، كسانه وسياقه، بل نص لأدبي لغة تنتمي إلى «عصر» بل له محدته الفكرية لاختلفت كما يرى باحثين، فبهر حبيب عن العالم، بأقصى مقربة شاعرية، يعني أن يؤكد أن هذه المظاهرة ذات علاقة بالغة الخصوصية بالاجتماع «البارح» وبما قبل من أن «لغة» الفكر اللغوي متعددة النظم وساحة «لغة» «لغة» تشكل حصبة استعدت لدالي ولتاريلي والإيلاعي، «فإنها لا بد أن تتعد على نهر ما يحيطها وزمها.

ولست أنطوي في محاضرتي هذه من مطلق الدراسة الإقليمية باتجاهاتها، لمهنية المختلفة، ولمستعها المتباينة، ولكنني أعتقد جازماً أن لسبق الطبيعي للتجربة الشعرية لمعاصرة في المنطقة هو ثقافة لغوية، غير أن الانتماء الجغرافي والاجتماعي من شأنه أن يبرز مكان الخصوصية مياً وزيرواً، كذلك فإن ثمة ضرورات عدة تفرض هذا التحق في لتناول لا يتسع المجال لمعرضها.

كذلك فإنه لا بد من إشارة إلى المفرد بلغة الجديدة في عنوان

هذه المحاضرة، ويؤدي ذي يده أود أن أشير إلى أنني لا أقصد بها لجنة الرسمية أو الشكلية الوظيفية على وجه التحديد. بل إنني أرى مع بعض الباحثين أن التعقيد الجديد هو تلك التي تتحول إلى نص مفتوح، وليس إلى نص عائم شمه فارز كبير بين المعهدين، فالنص مفتوح هو الذي لا يعمل بأغلال الدلالات المعجمية الثابتة، ولا بدعي لشباب المطبق في أطره الفنية والجمالية، هو الذي يطلق باتجاه ما هو جوهري متجدد، لا يعيد إلى الماضي محسوب، الذي يسعى إلى الكشف والارتداد ولا يتفوق في طار فاني متجدد، وربما كانت مقولة الدكتور عمر الدين سامعيل عن جماليات لشبنة وجماليات الاستعادة هي حديثه عن النص لمعالي والمفتوح قدر على أن لا يجدد ذاته في معرفة ماضية ولاستعادة كنف نخبه (أروية لخصه براهمة في مسيل) مع لشبنة تتحقق جماليات برفع مع لاسعة 'تحش جاسار نهضة' ومن الواضح أن الاستعادة نفسها لا تعني سبيل كشيء نقد حد طرفه ليست هي المقصد، بل لاسعة، مفهومه كشيء مثل 'كله من سياتي إلى سياتي آخر مختلف تماماً

ولا أريد هنا أن أساق مع غواية المفاهيم المتعددة لمصى التجديد ولكنني أود أن أشير إلى أن هذا المصى يندرج في سياقات متعددة إلى أن يصل دروته فيما يسمى بالوعي الإشكالي أي لوقوف في أسر اللحظة لتاريخية المقدبرة الأثرية كما يقول البعض أي «لأدرك المتغير للتحلل التاريخي التي يتحول فيها كل شيء ويغير منها كل شيء» يكون طرفها بين الرمي الكائن وما سيكون» على حد تعبير جابر عصفور، ولست بالتأكيد مع المعالاة في هذا المعنى، كما أنني لست مع قصر مفهوم لتجديد على الجانب الوهمي الإشكالي الذي يرى في مجرد خروج عن أوزان الخليل ولوجاً إلى رحاب العصر.

وأود أن أشير إلى أن مسألة البحث في البدايات والناريخ لهذه التجربة ليس كما هو في صلب اهتمام هذه العجالة، فالحديث عن بدايات بحسب إلى جهد بحثي مستقل وأنوه هنا بما بدله العديد من الباحثين في هذا المجال كالأستاذ صالح الصالح والدكتور لبازغي والشيخ عبدالله بن دريس والأستاذ خالد الحاميد والدكتور شاعر النابلسي في كتابه (بيت العصمت) والدكتور عبدالله الحامد في كتابه عن شعر العربي الحديث في المملكة وغيرها.

التجربة الجديدة والتساؤلات:

هناك تساؤلات حول ماهية التجربة الجديدة من أصحابها ومؤيديها، من محوريين منها لقد طرحه سنة عديدة حول هذه التجربة كسك التي تمت هذه اليوم صباح ١٠ هـ عن مجموعة من شعر، هذه التجربة بمصنفها شككت في وجود أصل هذه التجربة أصلاً كالتساؤل الذي يصد عن نفسه بوجود مصنفه جديدة في المملكة، وكيف تظهر إليها وقد جرى ذلك عن حد سون عبد سعيد لعلي وعلي لمعبي ومحمد النعيمي ومحمد عبيد وعلي بدقبة وفورية أبو خالد، وكان جوهر هذه الإجابات يستل في عدة نقاط منها أن هذه التجربة (القصيدية، موحودة بالمعنى وهي وليدة الواقع الاجتماعي المستطير والمتحول، وأن هذه القصيدة تمتلك خاصية تعبيرية لا مثيل لها، وأنّها تستل في صراع تجريه مع صرامة الموزون اللغوي والميثولوجي وأن من أهم خصائصها أنها تستل عن جسده، بشور، الرضا، واليكاء المجاسي ولعل الفج ودخلت في سبيح الجوهر الوطني والقومي والانتمائي ومقاومة جفاف لصحر،، وأنها ولدت كي تقول لحقيقة كاملة وقد حظيت هذه التجربة بمسقط راس من المداخلات النظرية والمقدية كذلك لسي أفراد لها

الدكتور البازعي كتاباً كاملاً تمحور حول ثقافة الصحراء وجوهرها الجمالي والريزيوي. وكتبك التي أفرد لها الدكتور العذامي فصلاً في كتابه «تشرّيع لنس»²، وتناول فيها مسأله السودج الدلالي المكامل ويدخل في هذا الإطار اسمها ماب سعيد السريحي وآخر ما كتب من دراسات بعيدة متكامله فيما أعده كتاب «في ذاكرة الصحراء»³ للأستاذ محمد إبراهيم النديسي.

وما الجدل حول مشروعية هذه التجربة وسماتها فقد مسوعب حيراً رصياً ليس بالسير، وعقدت لمأشئها أكثر من مدوة ومن أهمها تلك التي عقدت في الجوف قبل سنوات واستضاف عددًا من المعكرين والشعراء

أما سادس حول هذه التجربة من موقع آخر وما سر من جدل حول الحد من وسعدت وإلذتها، فحسب بعضي، ما يك جوبها من كتب خصوصاً كتاب «حدثة في مسر الإسلام»⁴ لمسبح عومس القريسي، وكتاب «حدثة من مسفر حاسي» بمذكور عدداً لمجوي وكتاب الأشاء أحمد قرح عقيلان، سرور. نس سمرب حول ما جاء في هذه الكتب، وتلك المواقف الوسيطة التي تنظر إلى الحدثة من راويين حد همت تتعمق بالعكر ولأخرى بالشكك وبرى ألا صبر في الأحد بالمجرت لجالبه في حين أنه يبعي بيد الموقف الفكري. كما لاحظ في محاضرة لدكتور لهويل التي كان موضوعها الحدثة بين التعبير والتدمير، وما كتبه أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري في كتابه «الالترام والشرط الجمالي»

ومهما يكن من أمر فإن الإنصاف يقتضي أن تشير إلى أن بعض فضاء التجربة الجديدة قد اشتط في توظيفاته التراثية ورويه، ورجع إلى ما يمكن أن يثير الشبهة، وأنصح المجال للشك أو أنه يحاصي عبد يبعي

الجديدة وأصلوها عبر دواوينهم المتتالية لصدور، وعلى الرغم من غرابة لتصيب إلى أحيال ذاتي لا أرى إمكانه ممارسة ذلك بدقه، ولكنني سأشير إلى هذه الإمكانيات كلها رأيت ذلك مقبلاً

وليس من شك في أن لشعراء سعد الحميديين، ومحمد العلي وأحمد صالح وعلي الدمي هي أبرز المؤصلين لهذه التجربة وذلك يستثني بعض الأسماء النسائية اللاحقة التي ستشير إليها في محور خاص، ولا أعتقد أنه من المفيد التحدث عن مسجات هذه المجموعة بشكل مجرد من الاستشهادات والمادج، وكذلك ما يمكن أن يستشهد به من تناف مقبلة مشرعة من سافاتها قد لا تغطي ذكر مشكالة غير أنه لا مجال أمام مدرس لا يكون قد سمى وفي وضع لا يحال هؤلاء لشعراء يعكس تصور **ساليهه ورويتهه الفصيح** كدرب دسب يحمل في تصاميمه كثير من سموه نفسيه عريه حديه في مرجع بزيادة فيما يتعلق بموقف صحبه من اعباء كالمزب من نومه في ارض واسترات أو الحب ر محبة كد وصحب حسان عس في كسبه التحاهات الشعر لعربي ناعمة سب عس يدند سب عس سب سب سب سب سب سب ولكن ما يهمني لأن هو استفراء صلاح التجربة من الساجه اجمالية، محس محس في المرحله الأولى من السجريه كاسو بلجوزون إلى صبح السميل الكسائي الذي يترجم الواقع إلى صورة شعريه نوحه به رالي التداخل مع التراث واستخدام مفرداته في هذا الإطار بحيث يبدو احادته أو لوقعة أو الشخصيه معى يمكن بلورته في سياق القصيده بإيه «به لأصليه دون تعديل يذكر وقعاء المصوص المنتصرة أو العيارات المنتورة في السياق في صاء مفاحه، أو تقوى بوظيفة التصمين البلاغي مفهومه لقلندي، وصبح السميل لكسائي قريب النسيه حيث المعى لكنني يائن ما تقضي به الصورة.

وقد تطور هذا المهنج فيما بعد وأصبحت القصيدة تدور حول عنصر تراثي يتخفف من أعمائه الدلالية التاريخية ليحدث في مجال جديد ويقيم علاقات نصية ومفهومية جديدة.

كذلك فقد تعاونت طرائق استلهاهم الماحاب الشعبية وتوظيفها من شاعر إلى آخر، ولكنها تسجل كظاهرة فنية تزداد كثافة في لتجربة لشعرية السعودية الجديدة أكثر من غيرها وتجاوز الأسس اللغوية إلى لعاصر المهركية كالفنص الجماعي وما إلى ذلك.

كذلك فإن ظاهره بـ السموذج وتطويره ورصد محاولاته في محاولة للاستعادة من العصة أو الرواية تده ظاهره مشتركة لدى هؤلاء الشعراء، ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر على صيغة سرى

وظاهره تنصدد نظويّة - معجمها المسمى في بعدد مقاطعها وتنمقد لربهم فيها. محسن يوحنا ورسيد يوحنا بدالات تستبث فيها الأقبعة تدور من شمسباف للظاهره في دنيا لتجربته كذبت فإن سوفيتية، مسكيات ليعبريه، بسمبيلات لصوتية ولاشعاعا بالسحره لا يعبه لا يعب في بعدد عر: بـ لكلمات والتكرار وما إلى ذلك.

ورد كست ساشير بالدرجة الأولى إلى الظواهر الجمالية فوسى لا رى أنها محبته لصله بتلك الهوية الثقافية التي أشار إليها الدكتور البارعي في كتابه ثقافة الصحراء التي يعني كذا يقول أنفعّل كثير من المبدعين مع ذلك لعالم السديني لمنه بصموحه ورهينه وثقباته، عالم لرمل الفراض بدأ، والصحراء المجرداء والمطر الشحيح الذي لا يعرف جدولاً ثابتاً، ولكن حد ليس كل شيء، فقد طعنى نحو المدن وبتشار الفن ودعول التكنولوجيا بكن ثقلي على هذا العالم و كاد. ولكن ما ظل رابعاً في اللاوعي الجسمي وفي مبداءه لمرائيه وجماليه الذي يشهد عبيه فيم من موار

بتعقّب بأدبٍ عالٍ ذلك العالم ويسحّره وهو الشعر البطيء، كل ذلك يمرّ لما كتبه لخصور التراثي وتجذره بكافه صوره في لقصيدته الحديثه في لمسلكه، وهو حضور ذو طبيعته موسيقيه ومعها ميل عن لموسيقيات لأسطوريه ليوبويه فإنيها تظن حنينه، فالنواث بصوصه الشعريه والكتابهيه والحركيه والشكليه الحسيه له حضوره المتعين حتى اسمه، لانبعث الي وجدانها لدى الشعر، التمزجيين تظهر في الشعر السعودي بشوبها التراثي العربي الصميم.

ولعن في الانفعال من التعميم إلى التحصيل ما يفيد، فالشاعر سعد الحميدس الذي أصدر عدده داوس تلح لأبنة^{١٥١} ذو تجربة طريفة متعددة الأبعاد، يس من مسكن شتاء، ملامح ركب لا بد أن يشير إلى ثلاثة ملامح بارزة في هذه التجربة

أولاً استنبه لأحرم حجب وخصوص وشيوعه

ثانياً الأهمية بالمكن تجري لإبداعي اهتماماً محدداً

ثالثاً أفراداً بطولته ذات ملامح تشكليه خاصة

وقد كان من برر الظاهر التي عبرت به قصيده الحميدس يتصل بالسياسة لوربية حيث المواجهة بين المقاطع المدورة التي تكتب كناية نثرية وتتصل صراً متلاحقة لاهته، والمقاطع لقائمه عن أنشطر التعقيدية التي تتعارف وفقاً لعمد لانفعالي، وقد برر هذا المنحى في حر عمل الشاعر «وتنجر التقوش أحياناً».

وعنى مستوى الصباغة فإن الشاعر حذّر في بيا - العبارة، من ذلك بتر السباق وإتحاء كلمة ثم الحذف وإعادة ترتيب بعض الجمل كما في قصيدة «رسوم على الحائط»

«تجهّز قلت مع الغيم

قلت تجهين عند احكام الرعد

وللت تجهين عند المساء وعند بداية كل صباح..

وللت وكان انتظار..

فكسفة من السي تتكرر تبس المقطع إيقاعاً خاصاً يسمى عس
الاضطراب. أما التصميم فيأتي في شكل جمل عتراضيه وهو أقرب إلى
لمعهو الحديث للنص، حيث تستعني اجزاء النص لشعري المثبت فيه،
وتأتي العبارة كمنصمة مشورة أيضاً ومثل هذا المعنى في لتصميم لا
يقود إلى لانقطاب لدلالي إذ تظل في حذره المعنى الذي يشبه لبقاق
لساني على فمك من سحر، فإن عبارة مهلاً هذا الذي يعني عند
المستوى الأول دون بث متجاوز لهذا المستوى.

شعرية في مرحلة لاحقة وفي ديوانه خمسة عشر مقطوعة أنت
بدلاً للشعر إلى المرحلي الذي ليس الشعر هو نصه بل هو نصه
عاصره ونصه محورا ليا أو مؤلف كتاب كما في نصه وعنده
يأتي سعاد، هذا هو سعاد من سعاد شعري في نصه كعب
رهير وهاه سعاد ويطبق في مستوى الأول بوصف نموذجاً
يتم في البداية العربية، والمستوى الثاني بوصف قيمة دلالة يلعب
فيه على المعرفه العربية في الفعل بانه، وهو يستثمر المستوى الأول
فيكشف من خلاله عن الخلل في الحياة العربية الراهنة وصياح القيم
والنقريط في الأمالة.

• محمد القطيع/

إلى حيث يبك كل الرفاق/

ولا من يقابلها/

أو يرحب..

ومن الملاحظ أن جل قصائد لديوان متداخل مع نصوص الشعر
لعرلي ويرتبط بالرحلة والمكان، ويأخذ الحوار طابع الجدال مع اللغة فتبدو
هاجساً يدخل في صميم اهتمام الشاعر

وهذا السروح في ملامح البيئة ظاهرة حاصدة، أما ظاهرة لتسنيين
لكنائي فتتبدى في قصيدة «المدينة المترهلة» حيث يمثل المدينة بهجوز
تمثت في ذروب العصر نشر السعالات مصغ اللعاب مترهلة لوجه،
وتتحول الخطوط الحسية إلى معادل بلاغية أفق التجريد:

«وتطوح النظرات في كهف من القصدير/

بحصى خلف أكرام الرماء وتثوء بالجمال الثقيل».

يتحور مُدلول «س» في حديث يسبيح السحب عن معنى يُبعد
ويستعير تصانير تدحرج " من أجل أن لا تمس بها بضمة من يحيل إلى
غيرها، ويبدو الشاعر مهوول التسكين بعمق من مميزات س المستوى
الواقعي ليمسك حيث جاءت الألفاظ تترسب سر. حديثه مثنى
معاني واسعة في المقصد الشعبية «كفوا، التلطف والتبغ وغابات النيران
ولرد» وحداثته لمدينة وفتحها في البيئة من لظهور ليس رشح هده
لزاوية.

ومدينة سعد الحميدس لا تختلف كثيراً عن المدينة التي يتحدث
عنها صلاح عبدالصبور أو عبد المعطي حجازي أو السياب من حيث كونه
رمزاً لفقدان لبراءة وقرين التمهير، ولكن سعد الحميدس لا يفعل ذلك ولا
يقترّب من الجانب الجسمي الذي أوغل فيه الآخرون، وقاموا بتمثيل الفعل
الجسمي لدى حديثهم عن المدن، فالمدن التي يتحدثون عنها تتحول إلى
نساء سافطات، وذلك لأسباب كثيرة يذكرها تائد عربي معروف. يرى
أن المدينة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً

واحتباحاً واغتصاباً لها وللسانها ومواردها. والشاعر الحديث يالِب لصور
الجسدية في زمن يشيع فيه الاعتصاب في المدن الكبرى، كما تشجع
لدعوه إلى الانطلاق النام من القيود المصطنعة بالجس « 116 » حسن
عباس

يبدأ لا يبدو الأمر كذلك لدى شاعرها الذي نصارى ما وصل لديه
الصورة « مصابغة العيا » وهو محس بعيد عن النجوم الجسدية للألوهة،
ولكن يتفق مع غيره من حيث حقيقة المدينة وجمود مشاعرها

وفي قصيدته « رنجات على سطح الرمز الراكدة » يمثل الشاعر
الرمز الراكدة في تجليات حركته عبر المكان « الكهف » كما عودجاً رابضاً
ما بين حجر ورسو حبر نش من كتابة بيد زمن سا للأخواء
المكبدة كتب على من تحترق، وسند الذي تصبغ فيه سلاح لمودج
ولا يهدئ به إلا ما هو مؤثّر في كل مكان دلاءً لتبسطه قشيراً
لعوياً حوسبة، الأسى « في مكان حطب يهتف رائحة الأس من الطين
الرائح، فالرمز بعد نفسه عبر الأشياء، تتحول لحبات في تجريد
معتري صانع يلفظي بأهوا، الركوند

والتمثيل يأخذ طابعاً حسيّاً في صورة يقوم على التجسيد في
معادلة لغوية نهض بمطلق الصورة وتصميمها وتجهيزها

والكهف الذي هو رمز جمود الرمز رمز مألوف لدى لشعر « على
بحر ما يجد عند « حاري » في قوله « ونغددت كهفاً في كهول الشط / بدوع
جبهتي ليل تجمد في الصخور »

ويقوم التمثيل عند الحميمين لا على التشابه بل التقابل والتضاد
أحياناً ويعصي إلى رؤية محددة بصورها لشاعر في مقطع تقريرى وصح
كما في قصيدته (ورقة من اعترافات شاعر) التي تقوم على المفارقة بين
الشاعر والكاهن في مشهدين متعاكسين « الساحر الذي يجبرح الأعاجيب

يقابله الشاعر الذي يشرق ألماً، وهو رزق في لرميل بجذك متسكير
مجادبهه ولساه من حشب احوف، فالأهل ها المقابلة التي توصح وتفر
وتبرز لمرعه التشكيله عمد الشاعر والشاعر يرأوج بين لبعده
الصوتي والعمد الطباعي التشكلي.

وتنور تنور الطاحونة

موتى..

أفلا..

أحجار..

وصداها يحفر في أذني.

وعمد الشاعر في قصائد أخرى إلى قتل الصوت بقله كما هو:

ثم أوهم.. تلك:

ويشعر الشاعر تعذيبه بالتقرير:

أنا لست الساهر.. يا سادة/

أنا شاعر والشاعر في العرف إسفنجة تقصص جميع الأشياء.

وتتعمق تجربة التشكيل لصومي والمركبي في قصيدة « لألحان غوت
معلنة » لسي يمين عمو بها عن هذا السوطيف، بالأدب نلتقطان أصدا
السا. والقنب ينق وعلى لهامه جمع من الأهات ترميها ربابه، وهكذا
تشكل خطوط العوجة في ألحان المقامات العتيقة وهبوب الريح وطرفات
لباب وبابق الأتقاء ولحن الجروزر ولسحوب والهجسي الربيع

أما الرسم المتحضر فيتمثل في الإيقاع البطي، مجسداً في سلسلة
من النكات كالاتقاء، وراء الأسوار وامتداد لقدم والمعلقة في الحدار
واصطياد الذباب وامتصاص الرجيلة

أما تجربة القصيدة الطويلة في الشعر السعودي فقد كان لها حضور لدى لجبل الأزل خصوصاً سعد الحميدي ومن المعروف أن القصيدة القصيرة هي تلك التي تحسب موقفاً عاطفياً مجرداً أو بسيطاً، أما القصيدة الطويلة فتتربط بين كثير من تلك الحالات العاطفية في إطار فكرة عامة حيث يكون هذه لفكرة غايية التعقيد بحيث لا يستوعبها العقل إلا في وحدات غير متصلة بكل قسم محدد يستمد من الكل ويعدّه، فهي تعبير عن الخبرات الإنسانية والتجارب الحسية، وإدراك القصيدة العانية القصيرة ينظمها خيط شعوري واحد يبدأ عادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إدراك عاطفي ملموس كما يقول عمر بن عبد العزيز - رحمه الله - «أحد خبره مفتوحة من القصيدة نظيره» رامية بفتح الهمزة لفكرة لها سجل في عواصر فكرية متخفية. مسافة ومكابدة، وهذه العواصر فكرية تنشر في جزاء القصيدة المختلفة

والقصيدة مسدودة بطابع من قصيدة الحميدي - ريسخ النقوش حيواناً - هي تنوء على مفاد طبع مردوخه من لدور وتوسع تأتي في سياق مصطلح ركبت من نوره - ربه - تنوء على مشهد حيث يدرج في إطار لوصف المستقصى، معنفاً من التعديد غارقاً في لجة لطيف في إطار ما يسمى بالتمثيل الكاشي الذي لا يعصى إلى مدلوله لا بصعوبة معاتبه، تلك الألفاظ والدلالات البشرة التي تعد إلى عاصر تشجبة حنارية تأتي به عن المستوى الأول، وعلى تلك لاشائيات المتجارية الحكايات واللامكان، والرماء، والإحالة إلى نصوص سابقة حيث المدينة المبرهنة التي يجر لها بها وهذا البيان المشهدي الافتتاحي برده الرقصة التعبيرية التي يشير فيها الصبر إلى العياب حيث الحجر وحيث يعبر لصي لتعبيري الرافض عن التكرار والتعب والتفقد القدرة على الفعل

ويأتي المقطع الثاني بصوب جديد (جماعي) يتحدث عن آخر العناب ويعمل على تعيينه من خلال التقرير والتشثيل معتمداً بالتصميم لقرائي (السامع) (لغة للشاربين). ويبدو هذا المقطع مرادفاً فهو يوحى بالثنائية تلك الشريحة الموزونة لاداب والأخرى الصحفية، ويقوم لمقطع على جعل لاسمية التقريرية الدهية التي تدل على الثبات وعلى الوصف بما له من دلالة على الاستمرار والتشبيه والمعاثل، وهذه الصيغة الأسلوبية المسند للحالة.

ويأتي المقطع الرابع بسيرة التقرير ولتوكيد والدوران في الحلقة المعرّعة، وفي تطور وتناء حدد لأفق الصب بدء المقطع الثاني، قد أصاب حديثاً آخر سخط عديده عنى، مع حديث يمس من خسر للآخر والتفرد من الآخر يمس والمصور - بينهم مسخرة - تحية بديعاً - وهم ذاتهم ليس يمس لا - "تب للآخر" - من تد بعلت تلك لثياب به دون شدة لصبر والآخر يحدا - الد - أحد - لمريم لعاجز يشله "المقطع الذي يليه"

ويأتي المقطع الخامس بتيارة هجائية جديدة. وهكذا

أما محمد العلي⁶، شاعر له رؤية. وهو شاعر وجداني أيضاً بطبيعة بكونه، من هنا كان المزج إلى التشثيل الكني بمناه لواسع عبر سلسلة الصور وانتظامها داخل القصيدة وتزوير بعض عناصرها بحيث تتجاوز المعنى لمحدود وتطلق في عتب - شعري رجب - هو الأسلوب العالي على شعره، فهو يراوج بين لصورة التشبيهية والأمثلة الرمزية ولتقدير لحسي ابتد - من «لعابه» التي تمثل اصطلاحه الأولى في عالم لشعر الجديد مروراً بالجنس المتعبد «العبد والمخلع» و«سفر» و«هيلة هوب هيلة» و«رثائيه» و«عابده الصدف» و«آه منى لعل» و«كنت نقرا شعراً» و«غروب لمديه» و«أم عوزان»، و«ب صلاة ليلي» و«بحر من حجر»

إلى حر تصائده المنسورة في الشرق الأوسط إذا «ما اندأجت انهيوة»، فالانتظام والانسجام قد حل سبيلاً يفضح عن صفا «الرؤية دون تشتت أو تشظ» هو الطابع الذي يمس القصيدة، فهي «إدماج انهيوة تبتدأ لتساؤلات التي تقرر الحقيقة كما يراها لشاعر حاملة لأدلة في قشيب كائن قائم على عقد لحائده أولاً، ثم ما يترتب على هذا التماثل من معنى يتلامح خلف لصوره التي تقوم على منطق التشبيه»

ما الذي سوف يبقى /

حين تحب الخمول أعتتها /

وتحب الخمول الخريف

وهو ما يمكن ترجمته على خلفية الواقعة التاريخية: لن يبقى شيء لأن حاله هو «...» يدس سرور هذا الفصل كحال سبيل يحسب أن يكون مستقيمة ذلك «...» حال الخمول يحسب محسب الخريف حسب لطائف ولذبول وما سرب على «...» إلى «...» خطأ هذا الفصل لا مسروريتها ثم يخصي سبيل بعد ذلك في صورة سبيل سرب إلى «...» التي يتراجع بها «...» بحكمة سبيل سرب سرب سرب سرب سرب، الصواب وانصاف تلك التي تحجب لرؤية، وصورة النهر المتقهقر والحجل لمطأطين ولطبور التي سبيل الرقيب وما أمام فداحة هذا الحصاب يعرج لشاعر في التعمان مرعوبه إلى الماضي ويسكر ذاكرته في سلسلة من الاسمها مات لإثكارية ثم يعود إلى الممتنع مكملاً الدورة لامتعالية هل أنت ذاكرتي وهل أنت تلك التي يرهق الشوق فيها جناحيه.

في إطار هذا التوجه الجمالي في القصيدة الحديثة عهد محمد لعلي بهيج بهج القص الذي يأخذ معنى أيقياً يسرد في انتظام تعاقب لحظة انية يعكف على تصاريفها الحسية، ولكنه يحرج من الخصوصية التي مؤطر المجردة إلى عمومية الدلالة، إذ يعتمد على الجيا «الهيكلاني» في

تجاسد سردي لا يكسر خط الزمن، ودون تضعيبه بالأدق الاستدالي الذي يتقاطع معه على شكل تداخلات ذات صبغة سيميائية حياً في حين تاجد الصورة طابع التمثيل الكينائي وينسارعها الشوب الاستعاري في حدوده التجارية المألوفة ولتجريد الرمزي الذي يأخذ طابعاً كسبياً محدوداً يمثل طابع كصورة الرواق في قوله في قصيدة (في الغاية):

«وربّ الرواق الظمان / ومجداف من الصلحكات راح يحض
أعصابي» ويجد هنا تداخلاً واضحاً بين الصورة التمثيلية لطابع ولتقرير الحسي حيث الفعل المباشر من الواقعة لفسية والحسية في مسنره لدلالي لأدق وسعالة المدح على هذا المستوى عند التباس أو التضمين - لا فرق - من بينها محكيه وأبدي - تسارح التراتبية ولشائبات مخرجه - زنازة لأسطورية أديوجي - لا سيرة مباشرة من لقران الكرم - رشح في سحره - تنوع ضيق في التباس في المواجهة بين المستوى الدفني حيث في ساحة مباشرة - شبه بتفتيح ومداخن لفهم المعبر - ما يكون - يحسن دلالة رمزية - في من جديد إذ تعني العاية في المعبر - بل هو لتدعي لوجهي في - لأنه مدركة فهي قد يحس في مسرى آخر عمالة الظهور والبراءة البكر خصوصاً لدى الرومانسيين، ويظل الصوت الواحد هو المسيطر على الرغبة من محاولات الشاعر نهش العنانيه المألوفة عن طريق افتتاحها ببعض انشائيات المتباعدة لدلالة في إطار من الترسيل المعارق وودخلت في بحث من لتفاح / يصرع بي إلى النادي».

إذا كان السابح المحدثي السرد في مسوياته المختلفة يعني لتعبير والصور، ويظل مريباً من لتعبير العائي لوجهي فإن هذا ليس من خلال ثابته المودج وعتمده المشهد وعباب مرجعية الصمير، ويكتيف التمثيل كينائي في جدله مع المودج الرمزي، والمزج بين العمل لإسامي

وإفعل لكوني من خلال تفاصيل الصورة لي مساح مشكّلة مشهد يشي بالصور ويتكشف عبر الانحاح الوصفي على الفعل المصارع راسم الإشارة المقترن بصير العباب (هو ذلك). ووصح الفعل الواقعي في مقابيل الحلم، ولموحه بين الدات والأحر حيث يستنهض لموقوف في وجه التدمير، كل ذلك في إطار لمحي السروي لوصفي المتتابع لدي بأحد طابعاً ثانياً صدياً يسهم في إدكا - الصراع ويجمع بيد البرح والطلب بين اللحظة في صطرامها، وموقدها والأنى في عذابييه وديميريه

ولا يأخذ الطابع لمشهدي شكل التباسي لأقفي في شكل حكاكي محسوس بل شدة الر - التماسي العنسي لمحد في الذي ظل أسر اللحظة المبهدة بأحداث أربع رعد - حيث الفراك تفسر في لحوك ليس في شكله المتخصص معاد ولكن على شكل هر - حدث يحدث بأد حلياً نسبياً، : تعبيد في هذه حاد عني نحو تجريد من خلال لمحسوس وتعتمد عني من لوقت بدلاً من ثم احداث عني تشكيل الزمر بدلاً من بناء للموج - عني ساسه في تحدد بدرجة في مد جهة والموار لتفكير ندر لا سدي آخر بل قوة عني بناء عني في إطار لموقف لعناني التقليدي - فالقادم على الجواز الأشهب الذي بهاج الأحر هو هاجي معني وليس شيئاً متعباً، والشاعر يقدمه محركاً مقدبلاً بيده وبين - لدات عبر الأنفعال المصارعة من خلال الوصف والنشيد والتضخيم ولتكثيف الذي متصح سساده وتجدد في الظواهر الأسوييه كاسم الإشارة الذي يشكرو بكثرة، وتتقابل معاني لمصور والعباب والاحتشاد ولتهدؤ متصح في استحدد الحروب الدالة على الاستقبال سيبس، ستور، سأنس، سأنقص، وعهد لتحول بالأسنة المشعوعة بالسعي معبره عن حالة الاضغاد والضعف في معادل القدم ولامسلا، ولوقت، وتكرار لفعل المضطف الأمري يمثل لحظة الاتعطاف والتحرك.

لماذا ليس لي قمر؟/

لماذا ليس لي ريش أطير به إلى النجمة/

وتصرخ في كل أعاصير/

ألا، فاعضب/ لمنت تقعم الظلمة تصحبها/

فذاك جواده الأشهب.

وقد يحو الشاعر معنى التمايع الأقي من قلب الموقف لعاصي
لويحي مستعملاً الفعل لماضي، ولكن يصح هذه الحركة السردية في مقابل
المكون فتاحد القصيدة شكلاً تعبيرياً عنائياً محضاً حيث يوسع الآخر
لذي هو بمنى تدب في سرسب تضيقه مكسباً لاسببه مقابل
الحركة الكونية لعجم ثغافره، يكون مقابل حركة ربعة الجميلة
لعقبة السردية تتدبر في ذكر السرد يحوي في وجهة الجملة
الاسمية باسمه حيث تكرير محض (أصبح كذا كذا) في نهاية كل
مقطع من مقاطع القصيدة لأبعد فهي «يو» «الداية الحركة» بهر بسد
معل لتخرج السرد لاحتساب لا فرق في دلائلها على الحياة
للطبيعة وظواهر الكونية لمحتفاه بيما بسد الكون وكس للخليج
الذي يتجاهل هذه الحركة.

مصهحيه التقابل في الموقف كما في «العاب» السقوط والظهور،
وفي السرد العاري المرعب الذي يشكل في لأفق في الجذر المتعب «هو
دان فو حو ده لأشهب» وفي الحركة الكونية والحركة الإنشائية كما في
«لعيد وخليج» وهما أوت كالأفكس، ولتشيل لكثاني الذي يترجم
لواقعة إلى عام تجميل كما في «إذا انداحت الهاوية»

النداء، خطاب الآخر، اللعب الحر بالزمن، الاستعارة من الفنون
لآخره، ثنائية الصير، أنا وأنت، التواصل مع الآخر التي هي فيه.

الانحسار، المرأة، المواءمة والتقاطع والتداخل، الخيال وأنواع صفائر
 الثنائيات، بداية الدراما الجدل والمحو الذي يبتلى من رحم هذه الثنائيات،
 الاستبعاد التنريجي عن الموقف الرومانسي، الاستهلاك بالسؤال
 لا لترصي أشبه بالفرصة في لطق الرياضي، مسلة الفروع المعقولة
 إلى لشرق لتي تحتفظ باحتمالية شعرية تعصم مطلق الشعور من لوقوف
 في سر المعدلة الجبرية، مطلق لتشبيه هاجس الخوف من التحول، المشبه
 يصبح مشبهاً به ثم يوجي بالخوف من الغير الخوف من مواجهة لواقع
 وحسارة الخلق، الرجوع إلى الماضي، الكون لأثير في الماضي وحسارة
 الخلق، الرجوع إلى الماضي، لكون الأثير في الماضي المستمر في حصى
 لعبق قنصل لحاس عبر سجنه بند السعى نحن سمي، الذي
 يلعب دور سراً يستحضر هذا لاضي، وفن القيم المادية، الكرامة
 لخاص، سحر، سجنه العلاء، أعتقد نفس لا با في لما،
 لورس حلم الأمانة حاضره ح. إيمانة سؤقه برمر الطالع
 من صميم لواقع/ نسل الذي كرسه عن القاء حب نفع الشعر
 بعد صياغ الخلق

التشيل الذي يأتى تعبيراً عن الذات حين يخلق مشاعرها على الآخر
 لمرور لخلق، حيث المادج بين الخصائص الشعرية وبين التعيين الوقعي،
 لواقع يبتلى ثوب الخيال بسكته اغوار الشاعر، يفتنن للحظة الهاربة
 يصبح مرراً للتحول للآخر من الأثر، رمز للتشيت بكبونة نوشك أن
 تشيد

أما علي الفهمي¹⁷ فهو شاعر لقصيدة لطويلة في التجريب
 السعودية الحديثة بلا مراع، ومعروف أن القصيدة لطويلة تسوعب
 موقفاً فكري ووجدانيا بالغ لشذابك والتعقيد بحيث يبدو بلقي في دفعه
 شعرية مصله أمراً عسيراً، لذا فإنها تبدو أقرب إلى لوحدات المصصلة

غير مقاطع لها استقلاليتها، ولكنها تتفاعل مع المقاطع الأخرى وتستوعب هي صوته الرزقي التي نسجها، ونزهر بإعداد عميقه العزير وتوظيفات جمالية وعناصر فكرية حيث التجاذب والتصارع والتكامل

ودبران لشاعر (رياح الموقع) يحفل بالعديد من القصائد لطويلة ومسوقها قصيدة الخبيث منذ البدايه حيث تثقل محطاً مميّراً في البهاء والتشكيل فقد سوعت الأوزان والخبرات، وتمازجت المعجم لغائبة القائمة على التدين لانهالي بالصراع ومعاناة معاصرة التشكيل التي تجسد لحظة الإدارة الجمالي الشامل لجوهر الموقف، فبيداً بما يمكن أن نسميه الكشف العائلي ثم سوع طرائق الأداء، فالالتفات في إطار المشهد ويعبر جو حديد، لاسم وفي حله سقطه بعدد الأصوات والصي الذي سرى معبائه الحديثة وتمازج ذلك، مدفع حيث يسير الشاعر بالبحرين ذلك على حذب ندرهم، لا يبي ثلثاً في طرفه من لعبه من حذر فمك، وسهله كغيره، بقوله العالنه فيه على لتوحد ولتفرده وحسب سسر في، و- جود، نزع مومر في في تتاعفه مع الدات، أما لا يجد ساسي قد عدل في حو، في ليعبر لعدبي لمؤشر غير لتصير المباشر لصوت المعنى الشعبي الذي يوارى في وجوده المعنى وجود طرفه من العبد، وهما صوبان يستدلان في صغيرة وحدة ويعبران على تفاعل وسين، جدهما بصي، لأخر، وقد ظل الشاعر في هذا الإطار يتردد بين الإنسان، والتعبير والتشكيل الإنسان، على طريقة الشاعر العربي القديم الذي يعاطب الجماعة بصعب ويفرز ويعبر ويبوح، أما التشكيل فيقوم على تاسيع الخيوط وتعتقدها

ومن الظاهر ليازرة في شعر النعيسى تلك المفصائد التي يمحاط فيها لنفس العائلي بالذوا حيث يتصاعد لروح الوجداني غير التور إلى درجة لانشطار الداعمي فسماهي لدات في الأخر على نحو ما نجد في

تصيده « لبحره » على سبيل المثال، فالشاعر مد لبداية بدياً إلى تلك لحيلة لعمية لتقديمه المعروفة في الشعر العربي وهي «سجريد أو خطاب الآخر ولكن هذا الخطاب لمي يتجه إلى خارج خطاب داخلي أيضاً، والشاعر اما يحاطب ذاته لى بضدع تحب وطاة الحدث لمعطف، من هنا تأتي حسنة أفعال الأمر لتقصع عن مدى الصلعة الهائلة، فهي تستمر لداب وتذهب إلى اللامعولية، وها بدياً الشاعر إلى استمارة الأسلوب القرني في خطاب «قن» بما استدعيه هذه المقطع في المقاطع، ولعظة لمرول داب دلالة إذ تحدد الموقع (موقع الشاعر) الذي يمتلك رصام القول بموجّه وبعبير وبفصيح، ويسطر ولا يقصّر تأثير النص لقرسي لكريم عيسى رلت ح ر ساعير مد ح ن مع بـ ل حكه في أكثر من موقع وعلى أكثر من صورة.

ويجسد خطاب شعري في القعيدة برة طوبوسه مسخره غير تلك الأفعال لأمره تحت بالة قة بيمارو شاعر موقع سحرسي التمثيل ولتجسيد عمر الفعل ليعن تحس بمداحة الموتى من خلال شبه «سوجييات لارشاديه لطفسيه التي عثرت من حدة سدب للافان دور بعض البحو، وذكر اسم «مدين مصو» حيث يسرح في لفظة مسهدية مؤثرة وقائع مرتبطة بالحدث التاريخي الذي يقال على حلفيته القصيدة وأخرى بعيدة في غور التاريخ، وهذا البعد الرسمي والدلالي تشد على وتروء اللحظة حيث سفجر لمعارفة بين ابن ماجد لبحار المكتشف وهؤلاء لراحيين:

«مذ ابن ماجد كفين من تعب وصلف

لا يهاب الخلف».

وفي المقطع الثاني غند الواقعة التاريخية وتآحد مداها وتكتسي ع يشبه الحدث الأسطوري في محاولة لتصحيح «المسودج الماصي» ليعسر

في تعجير المعرفة ما بين ماجد البحار المكشوف «عمر في الماء» بـ «ريّة سارية»

أم هؤلاء الراحلون (العائون) فهم من بقايا اليقاييا وكانهم أسودج التاريخي والمعاصر حيث يصور ذلك هذه لصيغ الأسلوبية الموزعة بين لأمر والاستعفاء والتحصين والتعريف والنوكيد وكأنها في حوار متصل يتحد طابع بقترب بالشاعر من منطقة اللعنة، فهو إذ يقرر مشدوها رسم صورة الهرم موشاة بلباسها عبر الإشارة لحاطفه مؤكدة براها رزيا لعين وكأنه لا بعدد، وفي محوله للتحفيف من عبء الموقف يلجأ إلى التحصين ولافتن من ليهز يقين المثقف بما يرى معطلاً يسره فيها عبر قلبين كما يسمونه لخرقة السوداء.

وما خيأتها جبال بطوروس

أوزمكتها نيريموكات تحب سوري العم

ويصبح السحابة في جرس شعره على يقاينه بش تذكّر بالتفصيل الساحر كمنهج جدلي معروف في تركه بقده، وفي «سدرن» بالسنن لهدف

ويعد لشاعر بعد ذلك إلى لاشعاع بالهم الشعري التميميري وتوظيفه، فيصرف على الواقعة التاريخية إلى الواقعة الشعرية والهم الجمالي مراحاً بإد بالهم الحقيقي وكأنه بقترب من منطقة التهديدات التي تعبر عن أقصى لحظات التآزر «فيحار الخليل بن أحمد، فالمعارفة بين أحدث للكنبي والحدث التاريخي في شموليه بمنحصر على لون من ألوان التشكيل الحديث ويستمر الشاعر بذلك لوناً بلاعياً قديماً هو لتوريه التي بعيد توظيفها على محور جديد حيث المعنى القريب يتد حل في المعنى لبعيد، فلا يلغي أحدهما الآخر، كما هو الحال في لتورية لقعدة التي تعتمد على لون من ألوان المرافعة والجداع لشعل المبلغ في محاولة نص

معالميق للعر القريب المتأول، وهذا مألوف في شعر الدميبي ويزور مثالي على ذلك قصيدته «تدويبات أم في أسبوع المرور» إن لسهولة حب مكشوفة قريبة من مفهوم التعريب كما عرف عبد بربحت وعبد بعض لشكلايين والشاعر يعبري أدوايه ويحفظها علناً ويحبب المسلق إلى جمالها دون بهاء، ويتنقل لشاعر بين الهم الجمالي والهم الواقعي وينساق في أس لمرهبي مارها بين البحور الشعرية والبحور الحقيقية، والتداخل والانتقال المعاجز من أحدهما إلى الآخر فيه مكثيف للنحظة لصدمة

هذي ليلة للشعر

علما حرز لبحر ولعم التي تأتي به «فوقاطبة» من «نيس»
«قن» لي خيمة لمشاعر القوت في بيروت

شاس الشعر والخيال، سحطة الخيال، بك

وفي بيروت لا يمتنفس الشعر»/

والورع»/

والنقاد..

وينسجم منطق العبارة الشعرية من خلال لـ شتات مواقف متعددة مستغلاً أسلوب التورية الذي يصعد تعجيرات المرافقة وتأتي مقاطع لشيد لتسجيل دورة لصديق، حيث الإيحاء لرامص بم بعينه من ليدرا والتكرار وانتقاء الفعل الإيحائي، وهو يردد مقاطع الشيد على محور أساسي يتعلق بالمعرفة ولاستكشاف والمخرج من دائرة الصديق، ولذلك يتكرر الاستهزاء والمخرج من دائرة لصديق، ولذلك يتكرر الاستهزاء على المعرفة.

«من يعرف الأمس؟»

من يعرف الأسفلت ومحاجر البازلت؟

وكذلك فعل القول في شبي صورته وأشكاله ويبدو الشيد أقرب إلى
الترجيع طربس الذي يسند للتداعيات، ولكن يظل الأساس فيه المساؤل
المفتوح على أفق المعرفة، ويعد الشاعر إلى التعامل مع المفردات معرباً
لها من معانيها المألوفة لتدخل في سياق دلالي جديد، ويركز على حقول
بحائية بعيدة عبر التكديس لتتعدد لسطوات الأسماء والأصوات
والباروك، ولتطف بين مفردات من حقول دلالية مختلفة عبر مسطوح
لترسل الأحاسيس من هذه الخوض بغير سبيل لا تعد البازود
وشقائق السراج لمن والرجح من عاصم، وسعد من لسان على
مستوى المفردات وعلى مستوى الصورة؛

في طولها بهزوت/

في زيبها عكا/

عصرات من خنجر/

وأنا على الأسفلت أستعطق القنلى/

وأبوح حيث أبوح/

بالخزن والداخلي.

ويتمركز الشاعر داخل اللحظة متكئاً على أسلوب العمل لدي
يتقرى الملامح ويكشف التصاريس، ويصل هذا لتمرکز درويه حين يتحدث
الشاعر مباشرة عن الحدث الواقع في عصابة ماسارية وهو وع لهذا الملح
التعبيري الذي يكرس فيه الدلالة الشعرية هل بحث بالأسر/ أم نسي
مازلت/ أهلي ولا أهلي وأغض هذا الصوت.

التشكيل في ذروة تطوره وتجربتيه، وبين غط الصبغة لمقيديه عبر القصة العمودية حيث المباشرة التعبيرية في مستواها الظاهرة وتتهشم الصورة المستدعاة في بوتقة واحدة وتداخل دلالاتها هناك الصورة لتسي تسحصر الحدث التاريخي العراني ولأسطورة والمصنع التعبيري المعاصر.

حملت حقول البن من (صنعا) وحطت طائراً في القدس

أقراها النخان وطائر القهنيق، منعدما الزمان على المرايا

كشرت أصابعها الزجاج/ وغام ساقها على المشي/ رويد، وانتشى
لبي/ فأرخت سقرها علنا/ وهانقت القصيدة

وهو يدعى لسعد إلى إعادة تشكيل القصة على نحو جديد حيث تتداخل أكثر من واقعة وكل واقعة تنتمي إلى أكثر من سياق

وتعدد الحركات بين القصيدة وسرد السجلى - لسرد - بتاريخية والكونية والشاعرية، وتتداخل الصورة في تشكيلات تبدأ بأمرأة الأنثى وتتقارص مع لاس - لاس - واحد موجه ملاحح مرسية يكون لمرة فيب هي لواجهه وهي التي يوجه إليها الشاعر بطقوسه وبمهالاته من هما، ويستأبه لمادي بالمعنى بالروحي بالتاريخي وكذلك النعة تفرج لتستوعب المصوح لشعرية والقرآنية وغيرها، وتتراسل لأفعال والنصائح في موجات مسلاطمة وتتداخل بلفظ لسرد مع بالأنثى (الأنثى/ النعة/ الوطني)، وتتأثر التماثلات والأصداق ويصعب الشاعر بالبعة لعباً على الصوت والابتهاج كما يلاحظ في هذا لمقطع (الكأس ولصيف والصيف والكيس والسعف والعصيف، وصاحب، سائح، يصنع

كأس موسيقي وكأس من بهاض

أخضعت في الباب فرد الصيف مثلياً وفاض
عنى الصبح على باب المدينة / فتشت بقلبي في كيم
الترايبت عن عمود النخل / شئت سفة من جبل التهاد
أسقنا عصيفاً من ثرى يتقاد
ساحت سائنات الطير من هودجها
: ما يصنع الأحقاد ؟

في (وقت لعبدالله بن إلياس) يرداد اهتمام الشاعر باللغة وبالتشويق لأحدثى للصور : للحد من كثير من سقاطاتها، وهو يستعملها بلائها من شعر محمودي وهو ملح طمسي - كما تعود مع ساعر حيث الخطاب الذي يقترب من لابس والماء البعيد، وحين يعمد معه على ساقه معه - يدعي خطب سمعي في معاصرة دالة تفقد هذا المعنى نحسي - نحن معان بيت أداني. ويقم الشاعر علاقات محار بين الكلمات يخي كلمة مع من نعوهم بعيداً عن الصيغ حيث لابس لا يسهل أنه يسبح من الأمر مصدله العنان لسيول من لتداعيات داي علاقة بين الده المكتحل والبناء ولتهد، ولكن لشاعر لا يبقى يمدى عن البوح إذ يعبر عن الحالة لنفسه مباشرة في قوله (أفني جيهتي وطأتها الحوافر والافاقات).

ما لمقطع التفعيلي فينهمك في لتشكيل الذي لا بأي بعيداً عن التصوير لشهدي المعادل لموصفة الإنسانية والتاريخية غير عناصر صابرة، فالسك له حجمة والصباح بلا رغبة والكراريس متوقعة في لدى والأصابع مردنة بالدياب والأثرية، ويعد الشاعر إلى الحروف بصوغها صوغاً يقاعياً موحياً بومن إلى لتهدج الأول محارله القرنة، أي محارله ليعرف، وإن بدت هذه المقاطع بلا معنى، فاللامعى في حد ذاته معنى.

ب (فتحة) ت

ت (فتحة) ب

وإن احتضنت الأشياء، وغامبت ويدب الأمور مسائلة كناية عن عدم
لقدرة على التعبير، وهذا يوصي إلى تعدام الوعي، كذلك كما (كتب)، حا
(نصب).

ويحمد الشاعر إلى بهاء السموج وقد اختار له اسم عبدالله بن
اليس، وتقصير الأشر وتقصير الأبقاعات، ويصحو الشاعر معنى لقص
والوصف، وهو يتجه به إلى منطقة التجريد ويحمل منه تجسداً بل مرحلة
ويحمله إلى مكان، ربما فهو في نفسه قد حصد لغير الحصى
على اليوسه، سكبته لمصرح، سكبته في معنى بهاء مألوف في
انقياسه حيث سكبته في سكبته من سكبته سكبته سكبته
الوقت من سكبته، سكبته سكبته، هو سكبته سكبته سكبته
بهاء هذا السموج، ربما سكبته سكبته سكبته سكبته
لياس لا سكبته سكبته سكبته سكبته سكبته سكبته
الشاعر إلى سكبته سكبته سكبته سكبته سكبته سكبته
والدبة والهر والدات الكلي يتوحد في هذا التشكيل لتعبيري الغريد

ويحمد لشاعر إلى التعريفات لتقريرية التي تتجاوز المعنى المؤلف
والتي تغلب معنى التعريف، فالتعريف تحديد، ولكنه عبد الشاعر طلاق
للمعنى ولطاقة التازيل (بيروت مقامان ليومين) وعصفوران سكبته في
معنى لعمدة، وسكبته من غصن النعاج، الأقدح، ومريم تحت الحلة، والتمرة
فوق لرأس سكبته، قال الصو، (محاصن)، وبيروت سكبته وهذا
يسخرط الشاعر في تعريفات هدسية في ظاهرها ولكنها عميقة الدلالة،
وعبدالله مدح تعبيرية لك اللع لباريحي بيروت، لذا يأتي البدء
مباشراً ومحدداً، ثم يحتل الأمر فيحتل نظام الحروف ويتداخل المعاني

وتعقد دلالاتها الكلمات يا بيروت العرب الكيري/ يا بيروت البحر
وذاكرة الشيطان/ يا بيروت/ يا بحر/ يا تاهوت.

ويتوحد الشاعر في عبدالله ولباس بن عبدالله في صوته ويهيمك
في جرح بيروت.

وللشاعر احمد الصالح منهجه الخاص في استثمار التاريخ الذي بد
يتوسع في ديوانه الأول (عندما يسقط العراف) وقد سمعت للعناصر
التاريخية نفس استحضار الذاكرة وسدائها على الحاضر إلى استدعاء
للمرور وتصويبها أو الإشارة إليها، إلى استثمار لطاقة لبيانية القدة
في الغزل الكريه وبوظيف المرافف القصصية، وتحويلها حيث جعل منها
محوراً للتعبير. برسمها كما في امرت لا مورا عربم بعد لشاعر
من مرادوة امرأة العرير لفتاها وصرى للعوية ودعوى الهزيمة بقدر
المعارضة بين مونت يوسف عنه اللاه الذي نفس لا يحده نهدة العوية
وموقف الاله لى سجاد لداى التهم
وامرأة العزيزة؟ ولودت رجاء - ثلاث مرات
فكذ منهم القمص من ثبل وكذ من خلاف

وهو موقف تاريخي ر هي يحتقن بالسحرية المرة، حيث استثمار
لشاعر تفصيلات لوقته ومثل بها لوقوف في احتراق كاشف لعورة
لوقته وله يقتصر على هذا لوقوف في القصة القرآنية، بل تحول لعرع
المسروق لى إشارة دالة على الاحتجاج المكتوم، ولا يعتمد الشاعر على
هذه المورث التمثيلية فحسب بل يتداخل فيها مع عناصر تراثية أخرى
كالإشارة إلى المتنبي وهند بنت عتبة.

وقد حشد لشاعر رموزاً تاريخية كثيرة أدت إلى إرداء لص على
بحر ما كان يفعل لسباب في رموزه الأسطورية كما في قصيدة (قرات
في الزمن العارب) وقصيدة (عرس عمورية)

وعرف الشعر عموماً مطلقاً عن استخدام الأساطير اليونانية والهابلية، ولم تستهوه الأساطير الشعبية كثيراً

وقد انتهج الشاعر المحرر القصصي في كثير من قصائده كما في (قال الراوي: ليلى نوز) التي انسق فيها لتطور الحدثي مع السق لتعبري، من اللوحة المحددة الخطوط إلى مشهد المنحرف إلى الحوار ثم الصمت ومن الجمل الاسمية إلى الجملة الفعلية المبدوء بالمضارع ثم بالماضي.

قال الشاعر (حرف) وغيبص الدمع/ قال الراوي وجب الصمت. ركب في قصيدة أخرى حصراً في لطيف حيث سمو الحدث ويتطور ويبدى من خلال سطر مسكون وحده في معظم قصائده لدهوان تصل إلى هذه النهاية الساكنة.

وغيب الله/

تتكيفها هيرن - ثمفما زالت - طيبة/

بعد ما زالت عبرتاً عربية

والإلحاح على التفاصيل وتراكم الصور المروية من السمات التي يمر مسجده كما في قصيدة (التعصي أبشها المبيحة، وفي قصائده لعاطفية يستعص على الباء، المحركي المتنامي بالتدفق العاطفي والإسقاط الرمزي أحياناً).

وقد خرج الشاعر من صدمة هذا الإسقاط إلى التوحد مع المزدج لباريحي حيث عمد إلى تشكيل المزدج العبد في (الشعري بدخل القدس ليلاً) وهو قناع في يتوحد فيه الشاعر ويفصل عنه. ويمثل ظاهرة لصعوبة حيث لدلالة لمعارفه لهذه الظاهرة فقد كان للصديق النفسي والعلمي وللا نساء. وفي ذات الوقت فيها ملامح الانسحاب لأصيل إلى

فيح العدل والمحوة وما إلى ذلك. وهذا لقطع لا يكفي من وجهه نظر الشاعر إذ سرعان ما يندح إلى استعارة قناع آخر يتمثل في امرئ القيس حيث يجدل الصوتين معاً.

ويعتمد في بعض قصائده إلى أسلوب الحوار مع الرموز التاريخية لنفي بحثارها كما في قصيدته (بيدبا والحكاية لأحيرة)، وحين يعتمد مسالمة عن قناعه يصيح واعظاً.

ويعتمد لشاعر في بعض قصائده إلى لترميز المباشر لبعض العناصر البينية كما في (للخلة فعل، الخطاب) حيث يجعل من النحلة رمزاً لكن أنقيم لإبداعه حيث رغبتا زهر زم قريب ثم سجدت في الخلة مبهمة (الزهر ليدخل زهر، وهي دجاجة وكان لها سيد زحى، هي كان الضرب بها سيد ضرب بالزهر في إشارة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وبرزني قهقه مع لث مع ما حل به حتى من كد شهب مبهمة، وتعيشي عروس عروس عروس هذا أصبح مشهور سكر في محارب ومسطح، عذوب سراً يصر بعد في سببه، وكل به حول غفقه، ويلح اليأس حلاقيم الأناسي قص يعلو التوبة

قيدتك الأرض القهدين

قيد من خطايا

وعلا وجهك منه قتمة

وتقيد أنفختك الروم

أنفختك الأقاويل

تراخي بعينيك إلى الجبن رسمة

يفسل الطوفان أنفاج البلاد

يعرفتها / كوتر من زكي النماء / أصل إليها اتبليها من الجبين، ولكنه في
حركته ثابته يحاطبها خطاباً مباشراً يرسخ فيها صورة الأم - لست أحب
لب - إلي

وأعتقد أن تأكيد الملح الأثني إيماء هو من باب لإزالة الدلالية
المروعة وتبرير (الأم / الوطن)، أو الأم الدلالة السابعة في فضاء بلا حذر
(الأم / الانتقام، الأم / الرسالة، الأم / الهوية، محور للعبادة حيث
يتحدى الجباب الدرامي في السارع، الواضح بين داب الشاعر و وللك لدي
بحالسونتها لشهود يد يشتد حزن الشاعر الذي يمتد إلى الأعماق نادماً
على صمته فيما مارس الانفجار في وجه الذين حاولوا أن يصادروا صوته،
لم بعد قدر عسى ثابته سكوت عسى صوته يحميه مسخر الصوت،
ويجسد لشاعر حد لا يمحى تجسد عبقرياً، حسن: لا تصاب،
وتذكر عذرا من شراح لب الفجأة: عينا عبيد يندرد

ومن حركة سببه من لمضغ الشاس من انصاف: عازي ساعد دور
من يقوم بالثبوت. ويحتشد أفعالا والله على ذلك

الزبدية، سر « شكاه رثبات مريحة من يد من لا يحمده
ويخرج الشاعر وفقاً للمهج لتقابل الذي يبقى على التوتر بين لينين الذي
يحتشد به اللفظ المباشر ولتقرير الصارد والملم عبر التشبيل الرمزي
لكثاني للأم العائمة شهيق يفيها / شهيق أمي / أراه على شفق
البصر / سترد صهوة الجبد / وليس سابقه الكبرياء / هناك سترطر
شعر الجياد الحناء بالقار

هذه الصورة الحسية المتخيلة تسمح بإيعاء لفظة الأم إلى دائرة أوسع
هي الأمه، محضاتن العروسة والشجاعة و لمرأة تقسم بها أمة مقاتلة،
يرعد لشاعر بالكتابة حيث يطارده هاجس لإبداع دأباً المهج التقبسي
للقائم على ثنائية المديح والهجاء

ويؤكد فعل الكتابة فعل الاتبعات الحضاري على يد القارس.

ثمة كوكبة أخرى من قُرَّان القصيدة الحديثة حاسوا مجازيها للكوكبة السابقة وإن حللوا عنهم بصع سبي، وقد ولدت القصيدة الحديثة على أيديهم من جديد ناصحة خارجة من نطاق التحفظ إلى الجسادة، وقد تفاوتت مناهج هؤلاء الشعراء في تشكيل القصيدة فقد سعى إلى بناء المودج الدلالي على بحر جديد، ولم يقتنعوا على استبانته من لتاريخ بل صعدوا به من الواقع وتساموا به ليصبح مردوحاً ذا مستويات متعددة ذاتية وإسانية وخطورية وتجريدية، وبما المودج على هذا النحو يفتش مساحة واسعة لدى الشعراء، الشنطي والمجربى، والممدوح محمد المصبي وغيرهم، لا تسانده ثم لا يكتمل سفر تجريبه خاصة من ملامحه لطفرسية لا يسهل به الاعتماد على مروي الكسفة حيث تحول معاناة الإبداع إلى جهد صوري فقط، ربما هو سحره تنفسه بقوة إلى مسنده من التحولات والشدائد، وبما تسمية إلى ذلك فقد عسى شعراء هذه المرحلة يعملون على إثبات من حسابه تكرسه في ثوب الاتبعات للذين يروونه رؤية أعقد من تلك التي نجدها عند الشعراء الآخرين، كذلك فإنهم يسموا قصائدهم في كثير من الأحيان على محور العياب ولوا البعة اهتمامهم الخاص بل اشغلوا بها حتى كادوا أن يحققوا بها وجودها لتشكيلها لا التعبيري على بحر ما نجد عند شعراء السبعينيات في مصر حلمي سالم ومحمد سليمان وعبدالمجيد رمضان وأحمد طه حيث البعة مغرعة من دلالاتها البعدية وقد عبر بعض هؤلاء الشعراء، يستندون من حوار مع المعاني المطلقة وربطها بالذات واستقصائها والانهيار مع تناقضاتها.

إن ظهر ما يمر بتجربة عبد الله الصبيح في حضور المودج، ولسمودج لأثنوي على وجه الخصوص، وهو في ذلك يلتقي مع عدد من الشعراء.

العرب لمعاصرين فمن قصة إلى فاطمة إلى ليلى، ومن خالد إلى بشير إلى ابن لبحر... ولا شك أن هذه ظاهرة لافتة، وتفسيرها لا يتأتى إلا بمفصل الشام عن تجربة الشاعر الخاصة، فعصية هذا المودح لمعي له جذر وانمي في حياة الشاعر، وداخلة مرثية في امرأة حقيقية، ولكن الصيخان استطاع أن يتجاوز بها المستوى الواقعي إلى ما هو فوق لواقع، وليلى في (أسطورة) وهو يكاد يكون قريب التناول بعمد لشاعر من جلالته التي بيان رؤية للواقع أم ابن لبحر... فهو أشبه بالقناع الذي يعض عنه من أجل أن يعمي فيه، ويشير شخصية حقيقية، والفصيدة مرثية ذات لحن خاص، وكذلك خالد في قصيدة (كان اسمه خالد) وستطيع أن تخلص خصوصية لتجربة أدبه في تجربة أخرى بـ (مع موجة نقي فورة حامية مضيئة إلى محيطها من لحن رحتي) آخر كتبه في القصيدة، وفي شهادته لفعل الرؤية، وفي سبب سبب **الرؤية لصاحبة بالوصف** في سرعة ذهنية لطفوسية التي تتحول كلمة إلى ربة لها شعر ولها عذبة فيقول رؤيته كاشفة ومستراف... هذه قصيدة أساعتر من تسلط هذو... على شعير القصيدة لا تساعده من سموي ذلالية من يسري سحرى موجود، وهو ما تسعى له قصيدته حذو... فيه من تصاعده شعوره شجيرة فيها تتكبر على الطلب فعل الأمر الذي يتبعه ما يبرره ويوجهه بل ويغطفه ويوضحه، ويكشف ما يهرب على سعیده فيما يشبه المقدمات والنداء في المدلات الذهبية، ولكن الطابع لطفوسي الانبساطي هو الذي يعطي هذا الشكيب مسوغاته الغيبية. ولهذا يأتي التصميم متسقاً مع جواب الخطاب الثقافي في المألوف وعتمرداً عليه في أن.

ونأتي رحلة الصعود في القصيدة أشبه برحلة الصوفي الذي كلما أزعج في معاناته كلما تكشفت افق الرؤية أمامه. فجادب مقاطع لقصيدته شبه بعمليات الكشف الإشرافي، إذ يعقب الطلب جواب اعطت في مقاطع مدورة سلاخ فيها المشاهد المختصرة لواقعه التي نستعصي

الخالد وشخصها في صورة تمثيلية يباذرها التعبير الكائن مارة والتعبير المباشر تارة أخرى. والعبارات التي يتارعها لعي والإثبات في رؤية استشرافية سامرة فهي أعقاب تلك للسمة المتدافعة والمتكررة "جباناً" (صعد اصعد وتناكس وتناكس) تأتي لأجوبة منسجلة في فعل الرؤية فتكرز ستري، ستري.

استري ما لا عين نظرت، ما لا أذن سمعت/ ما لم يوصف في الكتب، لمسوحة من عاشر جد/ ستري باساً يفتتلون على الماء/ واباساً يقتلون على طرف نفسي بالناس إلى كرسي ويرجد/ ستري حيلاً ليس لها أعماق، ويسبون ليس لها أعماق. ودساً شتلاً لبشر صد لمصرى والمقهرون وأصحاب العاقبة والمهرون/ عطاءاً، الرب) «ص 16

ويستطيع بيتاً معقداً بالتصاعد في جهة عدداً غير تكرار كلمة اصعد غير لاسيالات لند عباد الحسنة لا حاج على المطب والتراكم، في نفس إلى حد اليأس، في سر، عادية بهت تهب التجاس في محارج حروف يوهبب انصوب دوراً في «وك»، «تسجيرة» مرد

اصعد كي يصنع عيشة على الصالح والخطيئ ونكاح وانفراج والتارح والجارح والمجروح.

ثم يأتي التقرير في شكل تدبيل راحر بالحكمة حار مجرى لمن وفقاً للمصطلح البلاغي المألوف: كل الأرض جروح.

ومن فعل لوزية الذي هو سعاد حذب الظاهر إلى اليأس المستتر تأتي الرؤية لبحرته لتصبح المطلق وحباً لوجه أمام المشاهد لحية المستطه من الواقع عارية تحتمي بعض عناصرها و، الابناء، لكنائي، وقد نص إلى هذا الحد تأخذ طابعاً فجائياً، ما يلفت الشاعر أن يصفط بمسودج إلى نجيل جديد في حركة دسمة كويبة مبررة فمن حضين لومع إلى

إلى استثمار ما توحى به قصة الإسراء، حيث الارتقاء والسمو والاستبصار، ويعود إلى فعل المتجاوز للكائن الأساسي إلى الحلول والقاء، حيث تفتح الأفاق ويتسع المدى وتشرق الحقيقة، ويكون الكشف هو نهاية الصمود

«أنت الآن ترى»

أنت الآن ترى»

وفي قصة تعلم الرسم بدأنا إلى نقية عبي لكامير حيث يستقل بعنسة لرويا مفصلاً عن تجلياتها وكأنه ينقل لنا صورة صونية، يستمرّك في قلب اللحظة من خلال النظر (الآن) وهو يعود إلى تطوير المودج ورصد تجلياته *«... بالانحياز بعد السجود بعد فكل قصة القصيدة التي تتغير من عمارة متسكة شكلاً تعبيراً ولا رسائل الطوحات التعبيرية بنسب، قصة القصيدة والرمر والسودج هي نوحات يمكن ترجمتها ودونها في برده لا في في صوره قصة التي هي سوء القصيدة تمثل لوحة سود وخمسة حصرية تتجسد في صياغة المدرسة والسر، وكل لوحة يشهد حوار يتجسد فيه الشاعر زويته*

ويخرج الشاعر بين مسكنين نفسي، لتسكين أساسي بين اللوحة التعبيرية واللوحة الإنسانية بين الرمر الذي يمثل العذب والمصور بين المعارسة للبشرية والسمو الروحي بين السجود في الدات حيث تحول إلى معنى وبين الاتصال حيث المقابضة بين الشاعر وعموده وتتفاوت الرسم بين محدودية حلم الإنساني وغماس العنص الكبرسي وبين الأسعرق في اللحظة ومتعتها المروحة بالمعاينة والانفتاح على العالم، ومتحرك قصة حركة حرة طبقاً للتجديد والتداعي، تتمثل في تجليات متعددة غير رسومها التي لا تنظم في سياق حسي محدد بل تظل طليقة في سياقها النفسي والجمالي وهي قصة والعتاة والفتاة والقصيدة والكامير وأشعور الباحلي، ويسجل الشاعر من منهج الرسم ويعود إلى الحوار والنص وحس

هذا السياق فإن الشاعر يلجأ إلى تهميشه مستطفاً قصة ومسلطاً لصوء على همومها وعلى هموم الأمة، فعلاها لتفسيه المتقلبه هي قناع يقضي الشاعر نفسه من حالته بما يعطرب في داخله فيجرح بهيمومه وهي هموم انعرج عن القول و تدل بأصوب أقرب إلى المباشرة الحادة، عندها يحده لرسم إلى لوحة ذات طابع يكرر ماويله تاريلاً يفصح عن عيشه الموقف برمشه

رسمت قطة ذات عيّنين واسعتين وصحن حليب

وغبطاً قماريس ثقل الفراغ به

وعندها يشوق السور وتشكس لتجنيات وتعددهم الرقبة ولا يملك الشاعر إلا رقص لا يفرق من ساجد وشعره من به خبى عيني بهما تيقن قصه من م. س. س. القشبية ترسم وتحو، نحو معنى لا يكسار لذا يحاول الشاعر في به به القصيدة يرفع به صرخة من شخص قصة من فعل يساع ل يكن فكل نفس كقيمة سر به عدد في محاولة لإعادة اندحمة مع به مضمونه كهي موه به سجدتها رسمك في مأساتها.

إذا كان لشعراء العرب قد لجأوا إلى الابتعاعات كما فعل التوريين منهم فإن فترة انه لقومس في الخمسينيات والارنل الستينيات فإن الشعراء - هنا - وقد أدركوا فترة الانحصار في أقصى مداه سيطرت على قصائدهم برعة الاستكشاف والبحث عن سبب العجائز والاكسار، وهذا يتضح من بعض عناصر الدواوين والقصائد، فالنصاريس مثلاً يوسى إلى السجديد والكشف والإظهار، ومجد القصيدة التي عمويت بهذا العنوان مكره من عدة مقاطع كل مقطع يومى إلى هذا المعنى على نحو من لاتحاً، فترتيلة البد مدحل إلى الدور الذي سيطر به الشاعر لدي يقتني آثار الكاهن القديم وتأخذ اللغة طابعاً سحرى سواء في معجمها أو

في حركتها عبر لصياغة بعض أمانه مشاهد مدخل الزرع، وتبدى الأمان فيها حارة للمألوف وتأخذا إلى عوالم بكر حيث تدب الأثياء دلالا غير مألوفة وتنعص بدوال جديدة وتبر كشافه المظنور من خلال سماء الإثارة وفي مقابل هذا المصور الصبح هناك غيب يتسبب تناسبا طرديا مع هذه الكشافة المصوره، وفي مقابل ارجاء المقطع بعض القول والقراءه برداد الصمت ويصبح لغة شاعرة بالنعرة والموت يقبضه الخلق والمعاوض والولادة الجديدة، هذا الجو السحري العاصم يتحقق باحتمالات لا حدود لها، وهذا الشاعر يتجذر دلاليا في بوائه ويثبت نهر يستولد الدلالة من المحفة المجلى ويحصر المعارة، وهو يستدعي أجواء القرانية بسبب المعاد ما يرحل في قلبه ويحذر من بسبب النبوة كما بعض مدخل الكاهن هو يتواصل مع حد يذهب في هذه المهمة الاستكشاف والتبني

وهو يحيد ذلك من خلال صمد كاشف صوته في بعد من شعاهي تنصر الشمس ويسمى في كسمة ساطعة لى عرع عموص الأثياء.

ويعيد تشكيل المروج لتاريخي من خلال النص المقدس حارحا به عن محيطه الرمي محررا له من دلالة الوقتية مستنعبا أجواء دلالية جديدة تتسق مع لوقع المعاصر وعبر الحركة النعوية المتكئة على المادج المستعداه مع النص لقراي تكون كشافه الدلالة وسطوعها على الرغم من الفموص لظاهري فقد ستعار لفظه (قل) وهي في القرن الكريم بوحى بليقيين، وكرها مستثمرا بمحاثها القرانية وكذلك تكره لعبارة هذه اولى القراءات في إشارة دال لظلال إلى النعطة القرانية المرأ، كذلك فإن لفكر ر يومس إلى ذات الملص ويكتشف المظنور عبر جميع الحال وبعد تسجيلات لشكيبية لدعائه والأصنام بتكرار تفعل بما يشبه الوعنة

لإيقاعية لفصله واستعمال الفعل المضارع، ولألفاظ ذات لصبغة الكونية وجموع المؤنثة لسأله التي نوحى بالهيبة والفرامة، (الشبهات التراب، أريج الفروحات)، (أشابات البياض)، ويتعارف يقاع لدفية بين المد والقص كما في «السفينة» و«عاد»

ولرج بين العنانية والفراميه، ففي (القرى) يعتمد إلى أساليب القص والنصف حيث يشخص الشاعر في سيرة عثمانيه حاله مع القرى الذي يبدو صورة للذات ثم يلمحاً بعد ذلك إلى الحوار معه وهو حوار أقرب إلى الاستطراق غير مسلسلة لمنهج الذي سنذكر فيما قبل وتأكيد لبرقية، فالحوار قائم على الاستجابات ولغته كانيه لطابع، ويخلص من هذا الحوار إلى ليوح الملاحو: لا، حب مدعى صاعد حد بابعيه لا يحصر له

فانكف انعطفه بوزنات المدينة تتدفق حائله مقبب «صبي عباله بين لرس، ونمات الوس، لسن، محوس رمواط شهدة وفي المعنى يملأ الشاعر ظن طير ملطف

تستعمل اللغة المجزية/ بيضاء كالقار / بأفرد كمروف الرجاجة

ويعود الشاعر إلى رصد الأقول المتدايرة لغات لشاعره في (لمعي) ثم يعود إلى الابتكار في منهج الوصايا مشدداً على فعل (البتكر، البتكر، البتكر، البتكر، وتدفق) ويعود فعل الكتابة والقراءة في لهجة محريصة

ثمة ظواهر تعبيرية بارزة لدى الشينطي منها:

أولاً المفردات الكونية الطابع ليس سحلق يعمل الخلق والمعاشر ولولادة والاجتياح والموت والمار والشهوة، والتعلق بالجمع على نحو واضح بالإضافة إلى اللغة الشعائرية السحرية والتداخل مع لغة النمرن الكريم، والربط بين مفردات الكون والفعل الإنساني

ثانياً - استتبع ذلك بالضرورة استثمار لعناصر التعبيرية القرآنية الطابع بالإضافة إلى التماس مع لعبقات القرآنية لصنع المداقة المعربة، وله معنى خاص مع ذلك، فهو يقتبس لكنه لمعردة ذات الوجود المحوري في سياق القرآني ثم وضعها في سياق جديد يكسب فيه دلالة السابقة فعلاً استبدالياً يطلو الطائفت الكسبه في اللفظه ويفصحها عنى مصراعها، وذلك في كثافة ملحوظة مثل كلمة (السبت):

بين عيني وبين السبت طقس ومدينة

خطر ينساب من ثقي السقينة

وكما في استعمالاته لذي القرنين حين يقول:

هذه أولى القراعات وهذا

وجه ذي القرنين هاد

وكذلك الغراب إلى تفتة طليق فوق تاهيل:

يا غراباً ينش السار

يواري حيرة الطين وأهراس اللباب

مضاً عن ذلك فإن الشاعر يحيط هذا الاستدعاء بالأجواء التعبيرية الماسية، كالحرص على الفصولة والإطار التعبيري الخاص بالقرآن الكريم (قل) والألفاظ لقرآنية ذات الدلالة الكونية، مستوي، يشهد المحاسن، يتلو سائر ليلاد

عند هي ساء القصيدة على السورح الموزني أو ثنائين لنداب لشاعرة، ويختار اسم السورح بحيث يكون لفظة دالة على لقبه ذي دلالة ديبية أو شعبية أو تاريخية أو أدبية أو قبة وهذه السادج الذي بشكلها ويقوم حوارها معها تبدو وجهاً آخر للذات تكشف عن تصديق رغبها أو

ما يجوز من باطنها، وقد يكون الحوار ظاهراً أو باطناً، فهي حوار مع
القرين يصوغ أسئلة تتلوها إجابات تتيح للشاعر أن يعبر عن مشروعه
الخاص، وما يدل على أن القرين هو الوجه الشاعر للأخر قوله:

بخاصرتي وجهه كل يوم فأنسى مكاني وأمضي معه
أفألمحه بمنى المستفيق فيقول من قلبي أدمعه
وأعمد في رثيته السؤال فيرفع عن شفتي أصبعه

ويتمهي المقطع بالرؤيا والامتشراق، بالموجة التي تنفصح عن
حقيقة الواقع. وكذلك فإنه في المعنى يكشف عن رؤية فنية للغة وللقصيدة
وعلاقتها بتاريخ ليد سكر بعد لاند سكر، حولي حسن مرات في
المنطق الحر من غيبى وقد صمغ مني بحمصه الشعر بالسرال في
الانصاح عن رؤيته

(السكر للدم صهيبة) / سكر سكر الكلبا) س أن يقول
(وماؤك مؤهلة إلى التقابل لا وجهك فتصبح للفتنة،

أد من الضلال وهو الفاعل لرائي الذي اختاره شعر فهو
الوجه الإنساني بعد الشعر. وهو يجاور لذب يصبح يودع عاماً أو
رمزاً. والحوار معه كشف عن رؤية الشاعر الإنسانية وما ينبغي أن يكون
عليه هذا النموذج مثلاً في الذات الشاعرة.

- من يظاوتي قمرأ ونساء

- ليس هذا المساء / ليس هذا المساء

ويتحد المودج طابعاً ذا ملامح تعبيرية في «الصدى» وهو في حد
المقطع يصل بالحوار إلى ذروة الشار. مشتملاً في استخدامه لتعبيرين
أساسيين (بوشك)، (وهد) فالنظرة الأولى فعل مصاعد يصل إلى حد
ملامسة الذروة، وهذا يكشف عن كثافة الأثرمة وحضورها

- يوشك الماء أن يتخفى في رثة النهر
- هذا القراب يرق وجهي / وهذا التخييل يد إلى يده
- يوشك النهر أن يتغيا أجيرة الماء

ثم يأتي السائل ليحم الشك باليعين، أما انقوس لشي بحر
الشاعر في الحديث عنها محي فصيحاً يتحدث عن تجربة الذات معها
ويستحشها بعد أن يكون قد هياها عبر سلسلة من الأفعال: أرقبت
عفتها / أصرحتها / عاقتها، وجميعها أفعال سبي عن التهيؤ
أما معاجاة فتشدد أفعالها طبع التحريض بعد بسط الحال
واستشغال الأني عبر سلسلة أساليب الشرط

أن قام به البحر / يائي وجهك النامي على شفق البلاد / يائي
طلباً

وهكذا مما إلا يبيع المجال السبع
وي سبر به بعد شعر مباحه سمكة لا سطر و تفتت
مجدرية مدطر مبه لسي مد حل مبه مدطر مرائيه سكر فيها
ألفاظ بعينها تدور حول الموت والولادة

لغة كوتية: يا دماً يخلل أسراج الفرحات

أفانحه يضي المستيق

دمي مشروح للتعول والانتصاب

ابتكر للنماء سهيلاً

ترجل عن الجندب وأحب خطابه

وأسلك دمه

يأني دمي أن يستريح

تسلسل نبعاً عن النار يجري دماً/

في عروق المزارى

ماذا عن دم الباقوت/ والكتب المشاة

هذا الدم الجولي ميثاق

هذا الدم الجولي منصوب على تجماء

أف عبدالله الريد فمهجه يقو على البدء بوصف اللحظة في
عصبتها منطوية ثم يكفى إلى الداخل بعد أن يقع على الحفرة التي هي
وليده لتجربة لانهالية في ابن توتنها لحاء ملحوظاً يمشي في اشكرار
والاستقصاء سهم في مسد لاسمه في بسط لاجد ، لدعلي
مقتصر بوح ثم ، في تكلف مسحوق للفعل مقاربه غير الصريح
لمأثلة ، وزد لاسم بالشرط الذي تنقو عنه ثاب حديد

ويمكن سوي حد المنيح في الدم في سلى و. المسحيل من
ديوانه « ما لا يله بك الشعاع » سيد الشاعر قصيده بوصف
المحفظة غير متفصلة عن الذات في أسلوب يقوم على الاستقصاء
والشاعري. ثم يعتمد الشاعر على الخطاب الذي اعطيه الموجه إلى الآخر
ثم تعود الذات إلى الحوار مع نفسها ويأتي ليدول معبراً عن نقدان هذه
لذات لتماسكها لداخلي. معالیه الأسئلة التي تنظم حركة الداخل

من أين يلجؤني قدر من هنائي؟

ومن أين يلجؤني قدر من هنائي...؟

الذات هي المحور في معظم قصائد الشاعر. أما الجدل مع الآخر فهو
حوار مع الذات أيضاً في تجلياتها مع مطلق المعانيه مما يبرر لقسمات
العسبة ولوحداية ها تقترب القصيدة من مطلق البوح الرومانسي.
غير أن ما يستغلها من بين محالها هذه الحالة الرومانسية لذاتية

شداها على جبل التور بين لثانيات المتضادة أحياناً ولثمانيه أحياناً
أخرى إلى درجة الفناء

يوغل الصخب بصمغي / يركض الصخب بإيقاع شعري

إن الشاعر يحرص على ألا تنحول لقصيدته عمده إلى مجرد بوح
وجداني فحسب بل يحتاج أبعاداً الوجدانية والإنسانية في حورها
المستمر ولذا يتكرر ندأؤه لبعض أجزائه

ومعانياته: يا نصف رحيلي / يا بعض تشيبي، ويأمر جدل
الاتصال والاتصال والمقصود والعيب كما في قصيدته «مشاهد من
تفاصيل الودع» حسب يكون غطت بلاح يكون بعد سهيله
الي لتوجه معه دون ذلك التي بر غطت والده كمنحني سمويين
وبعد الشعر لي بعد مع المصوت كما يتداخل مع الحصاد

كنت في هذا المصاحف لعراسي / كنت أبتاع شدة / عن صياغات المساء
كنت أستعدي هذا /

وقد لوح يدكو على يترس من فروع صبح ساعره عن
لروبسين، ولخص مظاهر هذا التعبير بسبع علاقات الدب بالهم بدلاً من
الفرع إلى صورة لهروب، وتتبع الانكسار وشعور الداب من القوا لي
صورته البكنة لدى الأحرار والحوار إلى الهم من إشراك لشتفي في ذلك
الحوار، مع توليد الصور التعبيرية الخاصة.

والحقبة أن لشاعر منهجاً خاصاً في تعامله اللغوي وذلك غير
لحاجه على سلسلة المصادر ولصحات المطلق وتسلل لأحوال والأخبار
في موجد إبداعية ملاحة بحقتها لالسماع يمد جديد، وتسركر
الانتبال في قلب اللحظة في سياق الزمن الآتي والكرار يبدو مطلقاً
لوجبات المباحي المكرر، وصحيح اسم العاغل لي سسشر في لعصيدة

هل تركت فطورك عند الصباح لتأخذ فاطمة/ عمداً إلي المدرسة

وكيف ستجلس «فاطمة» في الدرس «كنت نعلمها الأغنيات
الحزينة» تفرس فيها بذور البشارة

نحن أمام نموذج جديد يختلف عن النموذج الشعري الذي أبدعه أمم
دنقل قبل خمس عشرة سنة من كتابة هذه القصيدة:

سقراً بين دفاتها مرور «غريب» عن النار/ ما ضمهقه القبيلة من دمه
الأخضر للفرح/ كان يعاصر أجدادهم.

ولغريب بوازيه شهرين وكأنهما عنصرا لهزمه والانتعاش شهرين
وهو لظفر بزهيمه غيبه سحر قصيدته على ركن ثلاثة أعرب
والقبيلة دافعه بصفوف تصطبغ بالصبغة بعد الارتعاش
للحظة بالظلال لرس لهزيمة، وهما يتحول بحسه إلى حد لركائيب
الفرسان لغايب من وسوب السائر من السجدة الشاحي حيث يتحدث
عن كسرى مغرب ساوة إلى ابتداءه كدب دهم من خلال المناسبات
التي صمدت بعد من قصيدته «سحر عيد نصيب غصن» ملاحظات أحد
المؤرخين على اتفاقية التحكيم» والشاعر الذي يرمز إلى صفتك إلى
الفرسان القادمين الذين يعدون قهوتهم لحوار الهزيمة. وهم يحفظون ما
قوله الشعراء على البخل العربية بحثه قصيدته بنهاية متعائلة:

يفتسل الرمل والستيلات بما - الأثايش

تدخل طلي الأثايش في كل بيت

كما يدخل الضوء في غرفة

ملها الانتظار

أما تجربة الشاعر أحمد عاتل مقبه فهي امتداد بشكل ما لتجربة
شعراء جيله سوي، من حيث معجمها ورويتها، وقد بنى الشاعر قصائده

بما - مقطوعاً رقمياً حتى إن بعض قصائده تحمل في عنوانها هذا المسح لرقعي مثل «عشر مراباً لوجه وحده» وهو سفاكية لاغتراب» ويبدو الجواب اللباني الوجداني الممكن على التعبير هو لب الموقف الشعري، فلا تفعل وفود الطامة الإبداعية لديه ولكنه وإن بدا أن رقيه ذات بعد روماني - فإن طاقته لتشكيله المعاصرة يصعد في عداد ميداني القصيدة الحديثة مد قصيدته (الهكاه تحت حجمة القبيلة) فالشاعر محمد إلى سمية أسجيرة غير الإشاح على تداعيات اللحظة وتسايلها في صور متوليفة بمرارة، متكننا على بكر - للفظه الأولى كيثرة انفعاليه مساعد على تماسك الرحم المتصاعد وعلى شبه الجملة التي تساعد على استقصاء هذا الانفعال وترجمته إلى صور تتسايل - مد في حوزة لا يحسد في علاقته على الاستعارة المستمدة من غير ادعاءه ذات مساعد في طرس بقورة وإن يد هذا بقراري - في سمعة رومانيكية - حده في بعض الأحيان، كذلك فإن لرحم لا يمتدح بكسوفاً جيد، السمعة، حير أن لا حشرات لقفلة ذات تصبغة المهد في أثار تشكيل واثقة في بركة

لذلك التي مدت على شرقه الفجر.. قالها الليلكي

وسلقتي ماء السؤال الصمب/ في الوطن السراب في الوطن الضباب

وهذا الرمح الجنوب لعشب التراب/ فلماك المني/ خير مبدأ

كذلك فإن التداعيات التي تكمل تفاصيل الصورة وتعمد إلى شحيص لحده فيما يشبه اليوح اللاني، والتداخل مع مكونات البيتة لكوية والاجتماعية:

كان ما بيني وبين الرمل عهد.. لم أبعه لأحد

لي في القيم شراع.. وقعد من سقف التحول

كذلك فإن عنصر العباب الذي يمتدح عبر الكتابات وما شاعه

لصحراء» وكثافة الإشارة لمعوص هذا العياب تصبح هذه الممارسة، ثم اعترف على وتر التضاد اللفظي:

هذا الجعد... ينتهي... وذا انتهاه ينتهي.

كل ذلك يجعل الرؤية الفنية لديه قسيحة رحيمة.

ويبدو أن أحمد عائيل فقيه في قصيدته «عشر مرابا لوجه وحد» مع تجربة التصاريس للتعبيري وذلك من خلال لمعجم والمحدود التعبيرية، فالرمز محور دلالي عند كلا الشاعرين، وإن كان الشبيبي أكثر عمقا واكتنف تشكيلا في حين يبدو أحمد عائيل فقيه مباشرا

«وأوقلت في / جسد المرحلة»، وهنا كان المعجم المشترك هو الأبرر فاستحسن ربحيل لهذا سرب والجرح مع سرب احتلف التوظيف «سرب دلال» وقد استدعى الشاعر سربس وتواص مع دلالها، «وأن الشاعر ظل محصورا في نوعه الحرب الواحد وضموه المكسر الجديد في الأوزان الشعرية

في أحدهم لا غير، على شاعر يحدده في المقاطع مصورة تدور حول لاغتراب كما يشي بذلك العنوان، وعناوين المقاطع تبدو دالة على معان مستغلة، في المقطع الأول «إليها» يبدو المقطع الاستهلاكي لقائم على خطاب حرة لأتشييه أقرب إلى النهر يبدو توظيف للنور بوشاعاته التعبيرية هو المحور التعبيري فيه، التوهج والاحمرار واللبكي والعصا، ولقد، وليس ثمه ما يمكن أن يؤول إلى تصوير إلا «دا» عثرب لفظة الخليج المجاورة على حقيقتها إشارة إلى لوطي، وكذلك لسيف وهو عنصر من شعرة ولقطع، ويأتي التوكيد المكرر اجراطاً في حالة العشق التي يستدعيها الشاعر في مستهل المقطع:

ادخلي في نسج دمي

أما المقطع الثاني «صديقي الحزن» فهو ليس بطوراً للمقطع الأول بل يكاد يستعمل عنه. وهو تجدد في حالة جديدة عبر استخدامات المضارع الذي يستفصي الحالة وينعري تصاريفها، ولشاعر في هذا المقطع بيوع ويشكو عبر هذا لمقطع التعبير الذي يوظف الجذر لعادي. وليس ثمة أي تناسخ في العلاقات داخل المقطع فيما عدا العلاقة بين لشاعر والكور. وهي علاقة لا تعني إلى تحول بل تظل في حالتها الكروية والعلاقة بالصديق التي تقترب من التوحد:

وأنت الآن صوتي... شارة البدء - التي تقف ما بهني وأخر نقطة في
الذاكرة..

أبتاع من أحلك كل حبري والسفر وتبقى أنت كل الهوى

وفي مقطع ثالث «الوطن» يتكلم الشاعر بحسب ما عند له، والوصف سرية العلاقة بين الشاعر والوطن علاقة سرية. يبدو للجهل جديداً لعلاقة بالحس. وهو يحط به. يا نبي. يبدو صورة لوطي مشرق، والمخطط الذي يربط بين المقطعين هو الحزن.

هات ما عندك. فهذا زمن الحزن الرافض/ حتى الأغصان.

أما المقطع الثالث «السفر» فيسخر فيه الشاعر من أسبوعه التعبيري المباشر الذي لمسه في المقطع السابق إلى أسلوب جديد. فالمشهد يعاد رصيه (وضع إلى ما يشبه العنصرية السلبية) وبني علاقات جديدة غير مألفة. ولم بعد ثمة علاقة بين الداء والمشهد فالأرض تتعد حجرتها، ولحمة العذقية تحرق من شرفات الشمس. ويدخل عنصر تعبيري جديد حيث يوظف الشاعر قياس ولبلى فالأول رمز التحول والثانية رمز الضياع.

ويأتي لمقطع الخامس «التحول» أشبه بالتمنيق على هذا التحول في

رمز (ردة) / ولعله المعوجه / ودكاكين البلاء / برداد الشدة ويعني لطير
على استحياء.

أما الشاعر علي عسيري فيتجذر في بيئة البكر أصالة وهوية إنه
يتشبث بقوة بتضاريس القرية، ويعمد إلى تعريفات لشعره التي تجوس
حلال معاملها، ويقرن نفسه إلى هذا العالم، غير أنه لا يتعامل مع قرية
محددة بل يتسع بالفضاء الحكائي ليحول إلى بكرة المعنى، ويقرن هذا
الأمر بالرمز الكروي الذي يتحول فيه الصبح إلى ابتداء لم يفلو، لذلك
يكرر إضافة الصبح إلى القرية ليربط بين جوهر الزمان والمكان، ويخلط بين
أشياء المكان، فعلى نعت الشاعر منى سعد الفاحشة من أوصاف
التعبيري الذي سعد من نصيبه سعداً لغرافيته وجد من نصيب الانتماع
الدلالي أبدى بطلان مدى إلى فضاء، وينسجل شعير لأسب - لطلقة
فضاء للنسج لا يمد كثير من لاسماء من نصيب حد طوي
لتشبيه ونعت من نصيب لمدش المسن الذي لا سجا، حد الإطار

أفهد من أبائي / شهما ومأثر / أثقل بهج أباء الأمة

أفهد من أهواء الجبل الفعل / يغازل الجملة

وفي قصيدته (تعاويل الخريطة) يعمد إلى الأسلوب الحكائي
فيطلق من الحدث التاريخي بعد أن يحقق الوقف بالسحرية لسودا، كما
يلجأ إلى أسلوب التمثيل موطعاً لرمز وقد وظف الجملة الاعترافية
بوظيفة لا ويعمد إلى ترتيب الحدث ترتيباً تاريخياً ثقافياً، ويتحد من
لغات أعمودياً للإحسان العربي، يضعه في قلب المشهد المفارق مشهد
الخريطة الجغرافية لتاريخية التي تسلسل في مضاريسها لأحداث المشية
من زمن أبي سلول في مقادير زمن لإدريسي، ثم يعمد إلى انتصوير
الصوتي للحالة الراهنة.

ساخت للماي/ وأثاقلت إلى الأرض/ وشمرت برأس تحمل رأساً/ أنفل
من كل زلزل الصفة.

ويعتمد إلى المقاطع التي يجلو فيها التحولات والتجنيات في إطار
لصورة الخلفية الفانتازية

ويستخدم أسلوب الموتاج لمكاني حيث يتفق عبر المكان مع ثبات
المكان، والموتاج الرمزي ويطوب بارحا - لرمي (إني أشرب من غسان/
وَرى ام لان/ يتسبح بروايف عاد/ ويداعب أبرة حبسبا/ يكون
حبسبا/ وَرى الصرصر تركبهم جشاً مرمية/ تشبه اعجار الحن/ بث طين
دحمة/ حن بولي هو لاكم موتة نطق صرصر - سوي يعرف الكتب
الصربية بالهبر

ويستخدم الشاعر شعر التفعيلة في بعض محفات، فيه تسعة في
سياق دلالة - يحذف بعض الظاهر كرسمة فكيف ولاستقصاء
والتعريف على خريطة لا يحده حيث شاهد بياضه خصارية
الروحية

وغير الطبق الظاهر/ فوق قباب غير/ وصائر/ تجدر من أصل أموي
وتغر إلى الله/ ونجاورها اديرة وكاتس/ من أهدا، تريبها شجار البلوط/
والأزود.. وأزهار اللوتس/ قد وصمت الجفوان/ بأعجار القمر.

ويحترق هذه المشاهد بالحوار الذي يتعجر سحرة تكشف لفارقة
كما في هذا التعقيب ما أروع أحلام البابا ويتعد من المكان بزره دلالية
ويكرره ليمتصر كل ما فيه من إبداع كما في تكرار حطين هنا:

ونزلنا حطيناً/ في دار صلاح الدين/ وجل يسكن حطين/ وننام ونصحو
في حطين/ هل تدرون لماذا نعشق حطين/ لماذا..؟

ويأتي بالجواب من باب تأكيد الإثبات بالسعي ليس لأن لياب
جُلبد لثيَّة فيها / حُرِّب لحيته / خلعتُ حُبّه لسوداء.

ومعنى الشاعر في محطاته التاريخية محاولاً إيصالها إلى بُعد
إشعاعية حتى إذا وصل إلى المقطع الخامس بدأ يمسح أنفياً في مقطع
جديدة

أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح: انقسام العرب تحول إلى خير ودراهم،
والشبح لثني تكسى كل بيوت، لمي اللاديسي / ثم شواهد حسنة من
أحداث التاريخ المعاصر (عمر المختار) والهابسون (مروا في الجزائر)
و لالة ليرة شربوا الدطاس / من مشاهد تمثلية كما في المقطع (أ)
ويأتى صرب من ربح كسبه تد غير لاسود / وسعفى نطاع طريق
الصف لعمى عصف عيميه صديقه / واقتادوه إلى مطبخه بمحسك
داود.

وكذلك في المحور الذي يمسح إلى أمان حيق / وهو ما يمكن
ترجمته مباشرة إلى غداح واقعية، وما يتلو ذلك من تعليق

والقصيدة برمتها قراءة استقصائية تفصيلية للواقع لعمى في
محاولة للاكتشاف عبر الحلق والخيال والموتاح والوحدات البسرامية
والامتولات الرمزية والتعليق المباشر

وتتميز على عمر عيبري بما يمكن أن سميه فصيحة الموقف و لعمرك
حيث يبدأ الشاعر برسم أبعاد الموقف الذي يأخذ طبعاً عطياً يحده لشاعر
جانباً من خصوصية المشهدية ثم يعقب هذا الموقف الخطاب الذي ينص
تحليل الموقف وتشخيصه وإظهار الجوانب الأخلاقية عبر نفسه الانتعاش
والاستفهام الإنكاري ومحاولة أبطال المشهد. ويقوم القصيدة على
التصميم حيث التقرير الذي يهدف من خلاله الشاعر إلى المشهد لوصفي
الذي يسود بالشيء، ومن ثم استعصاء مكاسم لانهاية، ومن ثم كات

للحفيه المكانيه اعنيه في كشف طبيعه الفعل الإنساني الذي انتهى بهايه
مقفية تغريبيه منشائمه

قات الأوان يا ملهه الصبا.

مات الأباء، وفارس النجا، يا ملهه الصبا .. كما

والحسن يفض التيم

في أشهر المخابر ويورث النتم

ويجلب العشاق والمصاعب.

كما استعمل لكاتب سوابق به جانب في سر سعييه كما
في (قال بولس حيث بعد ن و التي سحقت على شجيره
إيحائياً بحسب ب سحقت على مظهر النور ومن سجد حيا نتخذ من
لجمة أو نقطة مغطاة ككرة سجدت لاجاب الدفيع ب كمية في
لهجة انتقاديه سطره

وله ب من سجع ليعبري : به مفهوم الأحاسية والثبات والفرع إلى
القرية بما تمتد من بكاره انعطاف والقيم الشاعر عبدالله الحشمي في
تصديده لبيكا على صبح القرى في دبر به (داكرة لأشنة السوارس، وقد
سلك الشاعر سبيل لانتهاج لامتقاسي الذي يعبر عن لجمعية ولدهشة
وقد تجسد ذلك في سلسلة الأشله التي سنهل بها القصيدة وكلها مبدرة
بأبي:

أبي لقرى - أبي سرلما وقد حانت الإجابات في سلسلة من
لتد عياب التي يحددها العمل الماضي الدل على الارتحال ولعقد
والاضطراب وبنت المدينة كما لاحظها عدد الشعراء الآخرين ومرأ لفقدان
لظاهرة والبيكاره

وقد جاءت كثافة أسما، الإشارة دالة على حجم العيب من خلال
 لخصيص لمفعول غير مع الإشارة. وقد قابل الشاعر بين حركة الحدث لمفعول
 الذي يدل على روال القلب وكذلك الحركة لكسبة وتوكل الصبح الضريع
 على القرى/ يبكى مبيكه الذي - يرمب المظلي في شكها/ فعدت
 طفولتها/ تعالت أروع الأشجار/ في صمت القفار/ وهو الجدار على
 الجدار ثم لعودة إلى الداء في مهابل الآخر وقد تمركز الشاعر داخل
 ألفاظ محددة (الدائى ولروب والمظلي، وجأ إلى لتجريد (خطاب لآخر،
 في القصيدة العربية القديمة، ووظف الترجيع اللفظي.

تتباين الطرقات/ في لطفات/ والأحراث في الأحرار وكذلك
 التشكيل البصري. فقل لي من أنا

أنا

من
أنا

أنا

أنا

وقد اتخذ من المطولة رمزاً للتحول، ورمزاً للبراعة الضائعة.

ومحمد عبيد الحربي من شعراء قصيدة الشر. وله مطولة معروفة
 وهي (مخولات الماء). وهي والعديد من قصائد الشاعر في ديوانه الأول
 (الجوراء) مشتركة في دوال التحول. إذ يحتفل جميعها بالماء كمحضر
 أساسي من عناصر التحول، وبالماء والسور والعب والسحاب وبالصبح
 وليلها ولصحرها وبالألوان الزاهية التي تنتمي إلى عناصر
 كسبة ومكبسة توحى بانقطار طقس جديد للتأهب لمحاض مستظر. وهذا
 يمشى من حركة بانية وشكيبية يندى في لصياغة اللعوبه وهي لإبداع.

وفي الشكل المنظور لترتيب الأبيات على السطور، كذلك فإن التقابل والتضاد والتقابل الصوتي الساجد عن الباء الصرخي، لتقابل بين لأنبي وأنتاريحي والأسطوري والواقعي والعردي والجماعي، بالإضافة إلى لتشكيك، ولربما يكون الشاعر قد بالغ في لعبه المشاكلة الصوتية حتى كاد أن يقع في عوياه الأربيسك (البصير ماء على الحصباء)، والقرمطي لمي ساج في قرطبه، وكذلك التلاعب اللفظي في قوله سلف يفتش عن خلف / ملب يدعي غير السلف / عيار يحصي بعيار / حصار يحاصر نفسه

ويشير محمد عبيد الحريبي بأسلوبه القديم على التقرير المتداول الذي يقعدك في سلسلة من العمدات الاستتاجية ذات الطابع الدهني من خلال التجاذب سوسيه بقصد سبيل لاظلاله دسا و سدا سوطك في سرداب من احب كتاب متواليه غير نضجه من لأعاط حفظ الحافية لتي بقصد البيا بقصد رحت جال سبكه من عذابات تسبيد حيث يوظف التشبيه في استحداث استحداث متقابه متقاربه كقبي 'قصيدة تاربا هالك يعل في سبه سحرته - يبع من سوب سبيل عذبات عذباتي المرمر و لشعود بي نصي بذكره نصف صخر ماء ممكن حب عني يقتل في غاديه الكلدات وسبح العذابات الإنسانية الجديدة والسفرير العادي المكتوف الملمع بصباب كثيف من النعمية والإيهام حيث لا يرجع الصمير إلى معدد أو متعين وكذلك الجمل المتهورة

وقد مال في ديوانه الثاني (رياح جاهلة) إلى القصائد القصيرة لومضة، ولتقرير الهادئ لمطمن المسروح في إطار الجملة لمعكمة سحرأ، وبمستعدة نقيه المعني لمتابع والتشبيه الغائم على الترسيل ولتعبير الكسائي لغريب مع العمايل مع المعاني على أنها تصاريس ومحسوسات، والتشايك بين العوالم اليومية الحسية في تعصيلاتها الهامشية والتعبير الأدبي كما في قصيدة الصيف:

تزيح الشرائخ عن الكلمات المتصخة

بالأهداب القصيرة/ وتلحم الرجال في ما ينتظر..

وتحول القصيدة في بعض الأحيان إلى جملة شرطية، ويتعامل في مثل هذه القصائد (الخائفون) مع عالم حميم من الكلمات والأشياء، والاستعارات التي تتحول إلى رموز، والفكرة تستغرق المتلقي وتجعله يحفر في التفكير والتفصيل والتأويل.

أما الشاعر محمد حير فيستحضر الشيد الجماعي الذي يستهل به قصيدته (أما هو نقيه الحرب) المشورة في ديوانه والمسمى بهذا الاسم. وهذا الشيد يستحضر لأغنية سفسية. حير هذا حب يصر من به الحاضر إلى لهم بعد، ليجمع بين لغتي شعبي ويخرج من نفسه التي بين العاصم لديه، شعيرة والتاريخية والطبيعية شعر لأصاليب المحسنة لنداء ولا يفهمه ولا هو الشعر في تطور شعريه بالعد للقصير تنهمر في رحابة سفسية بوجهها تنهمر ساحل من سكر. ريس تعب، ومن تعب. من تعب، من رجه من موسى مسودة على راس السكون والمقاطع الشعرية بين دراعي القافية المحددة

لا تثل/ والغضب/ وفجر/ وانتصر/ وكن في كل ناحية إماماً/ أهداماً
حساماً/ حساماً

وبعد إلى افتتاح المشاهد بصوت حقيقي إلى أن تنتهي القصيدة إلى يفاع شبه بومعاعات المارشاد العسكرية، حيث القافية لساكبة لني يتكرر معها الشطر بكامله تكراراً طوقسياً أيضاً.

أعطيك هذا القلب/ أعطيك هذا القلب

ومن قصائده لطويله (على الرمل الشرقي) تقع على عطف من الباء القائم على المقاطع المعسرة حيث تتحول فيها الرزية في سياق منطوق يقوم

على منحوت أساميس. الأول يتعلو بالإقصاء واليروح والتشكيل على بحر مشدوح ومتعرجين. مهساك (الهياكس) الذي يمثل مرحلة ما قبل البوح و(الدخلة) لمرحلة البالية لمرحلة ليد.. ثم (الحبوب) مرحلة السحق و(الصورة) مرحلة السهل وتشكيل و(المول) دروة البوح ثم (الصدى) مرحلة التأمل والمعانيه. و(الحلقة) محطة الاستشراق وقراءة كعب العيب. أما للملح الثاني فيمثل في بعد لأصوات والحوار بينها. وحيث يمسك الشاعر بلغة الضمائر والحوار بين أشكال الوعي.

ويستدعي الشاعر أصوات شعراء معاصرين كمحمود درويش

ومحمد العيسوي من الأصوات الصاعدة معبر عن تجربته بلا تعلم

لهو يروى سكين مبرر عذري يحكي لنا في قصيدته عمر وحمر، يستهل قصيدته بهجاء مباشرة دالة على فقدان الاتقاء

ضاح مني الطريق/ صاعث الخطوط التي كنت أوسمها/ وكنت أدرب نفسي على أخذها خطوة خطوة خطوة/ ورواها

فهم يصعب صدق. في نفس لارمه لا يجد بعد ذلك في توليد

النور وتحمي به وجهه بعد نمط من ب في قصيدته. بهي عرف في البلاغة العربية بالتقصيل بعد الإجمال. والشاعر يختار طريقه إلى جباله لقصيدة الحديثة متحيا عن فلسفة التعبير المباشر من خلال

سهج لوزي حيث يسج المحيط المتعددة في اتجاه واحد مولداً الثنائيات وصور بسيطة سهلة الإدراك. معن نجد في مقطع الدسي أمه سائبة الشعر والرجعة ثم الشاعر والمسافة ساحاً صورا من مشحبات لطبيعة لصحرانية. وهي صورة قائمة على جدل الثنائيات أيضاً. اعرض والأرض ويرسم تفاصيل جارية للحلم. ويعد إلى الباء (الناثري) القائم على انتركم لإفلال الدائرة الشعرية

كل تلك الحكايات والمفريات/ خانت وعودي/ وأسلمت للحلم كله

وفي قصيدته (أين درب المعز) عوذه إلى اللغة الثقافية لحقيقة تكمن الدهشة في معرويتها وتساؤلها. لغة بوح صابية ومباحاة دائنة حيون. فصح معه في قلب التحريم بطن من داخلها على شرفة التهيؤ لاستقبال قادم جديد اقتسل من أوصار المدينة تلك التي يلا قلب بعد أن غطت أوجارها، ورحل في تصور لشاعر عن المدينة لا يسمي التعميد الذي يلحظه لدى الشعراء لعرب لأحريش الذين يقوم على مدائنهم المشهورة كب بصعرتها، وهي أقرب إلى مدينة الحصيدين إذ يقول ان في المدينة طير أتى من عتيق لقرى/ يطن بار الدخان فصا/ وأن المصايح ليها تقيمه

وعند سائر في قصيدته على تفتيات ملاب لا يسميه بني تقوم بوظيفة استعصاية حبيبة تمنح على مصاصيل المصا من خلال المواجهة المدهمة مع تحريمه من منظور معاكس، رغبة بوح انبساط حسب التمثيل المعتمد على التمسك به حسب منهج مسمومة هو. وهكذا لأطراف والعناصر كشاعر كالمصور يضي من ندمان فصا. ومفاتيح مجموعاً وسواد السور بحر نفسه ثمة شخص من منظور بني جمالي ويتسع الشاعر بالتجربة لداية إلى فاق التجربة العامة

أنت تهرب بنا.. إلينا/ تطل قضيتنا الشاغلة..؟/ قضيتنا جبل أراد اجراع الكلام/ ليصر عنه كلام جهده.. إلخ..

فالقسيمة تبرز أصواجا متناقضة مع وفرة في الإيقاع وحشاشد في الأساليب دون تسطيح عاطفي أو تخطيطية أسلوبية.

أما الشاعر عيد لحسن يوسف فيبدو أحياناً محباً لتحميل في لغته لشعره بالإحصاء إلى تمثيل الرمزي الذي يأتي في أسلوب مردي بطني. الإبداع يمكنه البنية عدة أحياناً بالتعريف والملي والانسداد ك

ويجاء إلى ما قصيده في أحيان أخرى حول شععية كرمز أو

مودج

عنه الخطوة نهلة/ تعشق الأرض وتهوى/ تشتهي الحضرة نهلة

تشتهي أصمبة الحصب وسهلاً من أغاني الانتصار

كذلك في قصيدته (الشتات لعانة المداد)، إذ يحيل القصيدة إلى نصاً أكثر اتساعاً ورحابة عامة المداد هذه ليست نهلة التي تبوح بأحزان الشاعر وتجاربه، بها القصيدة والحبيبة والوطن وحين يحاول المتلقي أن يستكشف مدلولها تمارس الهروب والمراوغة

ثم مجموعة أخرى من شعر ندر مرزوق بن ندر لشعر، بين التفعيلة بسط نموذجي وقد تدور المجموعة من يد بس مؤخرأ، وهؤلاء يعقب شعر شعريه يقع في حيل الترسد تسمح لتعبير، ولعمري الآخر يمكن عقبه جهة ما في مسأله به شعره وقد اعبرو بن الشعر مثلث للقصيدة أحدهم فهو في سائد في أوطاط النقد المنحصر كم يقال ما مع حريته عباد في شعر سلسلة من الدراسات منهم من هو محمد بنمسي بنو ندر رواية الأول (انقاص لعظمة) في لغة جديدة لمصم بين البيومي والعبادي والخصالي والنس، وعمد إلى تشكيل المودج الحنرب من خلال تجربته ومعبشته للأحداث خارج المملكة، وهو يستحق دراسة خاصة.

ومن هؤلاء الثلاثي أحمد الملا وإبراهيم الحسبي ومحمد منقر ومنهم منصور الجهني، وحسن السبع وغيرهم، وعلي فقيه يقف معزداً بصوته الخاص في مجموعته جلال الأشجار:

وله بمعنى لاطلاع على مجموعة متكاملة من أشعار أحمد الملا ولكسي من خلال قرائني لعدد من قصائده ألاحظ أنه مزج بين أساليب شئ في تشكيله الفني فهو يبدأ بصريح ما يراد حقيقه موضوعية تسهل

إلى حقيقة نفسية من خلال ترجمتها إلى صورة ذات علائق اسماوية معاجنة. وقد لجأ إلى التشكيل الصوتي المتجانس والمتراتب (أطرحها وأصحبها، وتلك المفردات التي تهفو ككتل ضخمة ترزع السامع وتصدمه؛ أودعت في قصيدي / نبض هذا الفناء / خب الأرض والسماء.

وعلي فقيه في (حلل الأشعار) ذو رؤية كوسية تتجاوز لمحدود المرئي لشموس إلى الجوهر، واللغة لديه هي مادة لروية في الأساس مستعلا أبعادها لدلالة ولصوية، فالحدث هو في الأساس لهوي يتم على هذا المستوى أولاً وهو في تشكيلي لا يتراسل مع جماليات لرسم والنعت فحسب بل يسخرها. إن الإبداع شهوة كما الحياة

(وأولئك الإزميل شهوتها فاستنطق الحجر)

فهو في قصيدة **الحرق** يبدأ من لحظة البدء.. لحظة الانتشاء بمشوة لمخاض من لغتها بطق من أسرار التماس. وتنتج بصوتها كالتصهيل قبيل لحظة الشروع من هذا بوليب لتعبر بحرب محوس من الكلمات، والمعروف على نظامه لا يفسد نفسه بل لا يدع نفسه كومي. فالحركة الإبداعية حركة كوسية في صميمها.

الكون كان اختصاراً بعد ما اختصراً

والوقت خطاً على خطواته صحراً

من هنا فإن لشاعر يتوجه في الكون لحظة الإبداع، وتحتشد اللفظة مترابطة في بنيتها الصوتية مهيأة للولادة

(وكنتم / أخرج / والدنيا / علانية تملئي بعليل الصبح)

وإذا تتجمع النظر ويشد المخاض يرتدي الإزميل شهوة اليد ويحدث الإخصاب بطق الحجر. وهذه اللحظة البادرة البعدة سبجي فيها ملكات

لشاعر جميعها متناسق، وتتجلى مهادر الصنع والأناقة (أو لدركه) ويحدث لبحول لحظة لإبداع متسوي عملية الخلق من عناصر الخصب

تعتاسق وانعماهي حين أسلؤها

يخي دماً وانعماها يغمر الشجرا

أجوس في الطون أهدو خالفاً مل

كأنما الطون من خلالة انفطرا

وهكذا تتألف المفردات على تلك الأناقة التعبيرية المصادر لمتناقلة إيقاعاً وهاهنا التناسق والانتباه، والفعل التحول ثم التماهي

ولا تشتت القصيدة أو تشتط بل تناسق كالهيئة الحية من لحظة البدء، ومن هنا سيجري الانتباه والتجارب ثم لاحقاً تناسق ثم الانفطار، الخلق، في حولات متتالية صعداً في صعد ملحقة في حمل لتقرير ثم يكونه بنائه في لحظة الازدواج والعصب، الخصلة،

وعلايته يغلي بعدل، البناء لأشبهه ثم لا يسر هـ وقد كان للفعل الخاصي هـ السرد التي واكبت عملية التماهي ولتحول ثم لجمع لاسمية المترتبة ذات النسق لمثائل ثم المصارع ولتشبيه القائم على التماثل والتوازي بين الإبداع والانفطار

ومن أدوات الشاعر الجمالية (الفقاع) وهاهنا لمصروح لشرائي والتماهي فيه معروضة هو الشاعر على نحو ما، الشاعر الملموم لدي بجمع بين (الانزواء) والتمرد والخروج على أغراب القبيلة كما يوحى بذلك المصودج الموظف عمره بن لورد المصطوك الملموم وهو يعبر عن توصيل التجريبية لانسابه والمصاليه، فالقناع يجمع بين عروة الشاعر والإنسداد، وهو يرمي إلى الاتبعات والوجدد وهو يجمع دلاليًا من خلال ألقاط اللعة

على الأفق المحلي بلا حدود، وقد حرّر الشاعر المبرود وأطلق دلائله حين
عمل على إيجاد علاقة التراسل بين الحواس: السمع والؤية.

سلمى تناديه يسمع قبلاً، سلمى تناديه يسمع تحلاً/ وسلمى

تناديه يسمع برقة شامخة، أما سلمى فهي المرأة الوطن

وعلاقة مبرود بعيسى تجسّد لعلاقة لشاعر بالتحفة التاريخية
وحسبما يكرر الشاعر الفاظاً بعينها مثل يهجع في لحظة ألف عام فإنه الخا
يشير إلى الرجوع والتواصل والتقديم. وهو يمس صميم الدور الذي تصطلح
به القصيدة

وفي ظن مبرود، يوظفه نوع تجسّده... وخلق بيروت
1982، وهذا لا يسجد طابع لثبات في الزمن أو الزمن... نفس من لومر
لشاعر لم يكن من صهاهي في الماضي، صهاهي تحسّد بمرحمة، التي
تجمع بين لاهوت لا يمتدّ من الحب وهذا سيجزّئ لعمد صهاهي على رسم
المعقول، وخطوط لاهوت المعقول من حداثته... لا، وهي تتوالى
والعيان عبر الانفصال الذي يؤمّن إليه صهاهي المعقول (المعقول) صهاهي
وغيرها، التي سجدت صهاهي، سجدت صهاهي، صهاهي صهاهي صهاهي
لعمد المعقول من صهاهي تبدو لصهاهي الصهاهي الدالة، وسواها المقاطع
القصيرة لموقعه، ولا يقتصر ذلك على الصهاهي بل يمتدّها إلى الدالة حيث
يتجاوز الموت والحلق، والاستعارة الدالة على الحياة:

هذا البلع الثاني مخاض الطلع/ والفرز وماوي.

بلحاً الشاعر إلى صهاهي التصويريين في إثباته للاح صهاهي من
لشاعر التاريخي الذي يمتدّ مع شهاهي المعاصر وصهاهي فيه.

في البصرة أسواق وفلاحين

في الأرض هوا، ناضج

في زاوية البصرة شهينار / تترجّع الشقيف الآن تحت الوصف

والنداح بين الأشياء والأحباب (الجسد / ولشجر) نموذج مذكّر
الدلالة قادر على لبث بلا حدود. وأما هـ فالخطاب يتوجه لجهنم في
عبارات تقترب من عباراته الشبهي في بيئتها الإيقاعية والحنوية
(سلام عليك / لقد سبق الماء من راحتيك / فأنت تلوّ على الطير
النفس كل صباح)

وتقوم القصيدة على ثنائيات الذات والمجموع عبر بين الموازنة صميم
المفرد المعطوب وصميم الجماعة للمتكلمين مما يعطي النموذج بعداً عبر
مألوف، يحد من هذا مقطع بسيط سداسي متر. في خصوصاً
الألفاظ التصويرية كقوله (اليداع الناس)

ويكبر النموذج صحة ويبدو الحضور محدد كـ ريهبط به
الشاعر من السلاسل لاسطورة الكونية من مناسبة سفاصلة ليومية
لندوة

معلناً بالفرقة / لدعوه طعم آخر / لتقبع بكاء أحارره / والحرف صميم

ويعد الشاعر إلى العرف على ثنائيات ذات بعد كوني مطلق في
تشكيلات حكمية ذات بعد تقريرية راسع كما في قصيدته (إعمال)

لما والبار ولعمل على العوض إلى لعن لدلالي الكاس فيهب
فالماء (ليما بيع) السما والعطاء والاندفاع والدار في تحييد بها كحريق
بنتهم لربف وغير ثابتة للتشبيز وما يوظف الشاعر البعد لصوتي (هـ)
تشيأ أشياؤها المذلة)

ويعد الشاعر أحياناً إلى موظيف الأسطورة اليونانية كما هو الحال
في قصيدته (المسامة) ولكن ليس على النحو المألوف في قصائد لسياب
مثلاً، إنما سد على الأسطورة على محور الاستبدال بما نستحضره لنفظة من

اشيالات كقوليه (أنا سارق لمار) وقوليه (ها ما الآن) أشعل ناري
لصغيرة)

وفي هذه القصيدة أيضاً يتبدى لعب الشاعر بالألفاظ وحروفها مثلاً
في قوله أيتها المستحور نواح سلمي / حذاؤكم ليوم يحرق روجي / ببتة
ببتة)

لقد استخدم الشاعر حرف الهاء وهو حرف حلقى عسير وتراحمه
يعبر عن لعبة الصبغ والمعانيب فضلاً عن أن دلالة الألفاظ التي أورددها
الشاعر تعزز هذه الدلالة، وقد أعنيه مقطع نصير، تولى فيه حرف الشين
الذي ترأس مع الهاء والجيم فأوهم بشيء من الانفتاح

عرش الفرح المومي / وشارب لأعج عشقي مشاربك

وعند بي حرف حاء الكسرية كـ هاء كـ في مقطع مشار إليه
مجاة خفيفاً يعزف هذا الطرح
خط ظهر على القلب / حطت نفاة / وحطت حباته.

وكما في قصيدة التفعيلة وفي نهايتها يوظف الصاد

أصفر / وأصفر فيصعب وصفي

وقد وظف في هذه القصيدة حرف الون الذي انتشر بوفرة.

من الأصوات التي برزت في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات
ثم احتضت أو كادت لشاعر محمد ناصر المنصور، وقد نشر عدداً من
لقائاته منها (الطريق إلى مصرح الذي) و(أبرار) و(أبو محسن في وجه
الليل، و(الوجه الآخر لعموريه، و(مسافر تحت الرماد، و(من السباب،
و(هم) وهذه القصائد نشرت في ملحق الجزيرة في الفترة ما بين 1398هـ
1403هـ.

وبالتأكيد فإن هناك قصائد نشرت في صحف "حرى"، ومن غير الممكن أن يكون الشاعر قد صمت تماماً طيلة لفترة المناصب التي تتجاوز لسبب العشر، ومن الواضح من عبارات القصائد السابقة الذكر أنها تندرج مع التراث الشعري القديم على وجه الخصوص ومع التراث يعامه، وهو يتماثل دلاليًا ونحويًا وحديثاً في هذا التراث مختلف أبعاد الأدبية والتاريخية وهي وقائعه وشخصياته لغة وفصيلاً، وسامعاً مع إطاره الحكائي رمزاً وحضارة والصرع بين الذات لشاعره ولجماعه أوسى للملاح الدرامية في شعره، ويسمى الشاعر هذا الصراع فيشعر أنوماً من الصراع مع الزمن في حلقاه الثلاث، والشاعر يتماهى في سلكه الذي يصح قومه سمرح نموي وهو سبب اختياره من دنان في ديوانه بين يدي ورق ساسه عموماً في شبيبته لديه هو صراح لدلالة وقد جاس الظن في لاسوسه حكمة موله للدلالة تسجيته معها إذا حلقا لغة لشاعر صراح سرائل صهيبي، وقد شدد على الشعر صيرت طريقة الشعري حسب الخاتمة ختمه سمائل موفقه مع موفقه لشاعر معاصر من حيث قنوده على محسنة وكره لأصابعه فهو صفر صفر عن قبيلته ينظر بالهكمه، وهو يتفق مع مجموعه من نظرائه من شعراء الساحة، فعلى لدميمي في قصيدته (الحيت)، وكذلك الشاعر محمد علي كلاص استدعى صوت هذا الشاعر كما استدعى حوله ووشمها وأطلالها والمصور يوظف الظلمات بأشراً أحوا، ومداخلات جمالية مماثلة ومحاكاة، فالشاعر يفتقر هذا النسق ويتعدى عليه

والرسم لاح يعمصي / طلاً لحولة في الزمان الأول / لو أظروني أنه قد كان لي لهجرتها وهجرته / وسكنت جوف المحول / وسكنت جهة راحب متبتل / يرتد قبي ظهر الأديم صحابة / وطلعا تهطل بالمداد وتتجلي / عن خاطري.

والشاعر هنا يفتق من متن لراكيب رموزاً دلالية ما يلبث أن يجعل منها دواًلاً جديدة، فحولة ووشمها رمز للمحامي وهما دالان على موقف نفسي جديد يرمضه الشاعر، فالسكون في حوف المعول إشارة إلى الرعب في هدم هذا الموقف، والسكون في حبة الزاهب المبتل رمز الافتراق والفرتة والهروب، ومن ثم الابتعاث من جديد بدعياً مما يتسق مع هذه الرموز المستنبطة من التجربة الإبداعية.

والشاعر يلجأ إلى الالتفات ليكسر حدة العنانية المسفحة الجامحة ويعدو إلى خطاب الأخر الذي يمثل اضطراب الوعي الذات، في تحولها عن ذاتها مما يعال فيه فضع قلبه كسراً، استدعى حدث الاذكار فصلاً أن يتحول إلى ساحة زور، يسطر به شمس من غم يضيح من الضعب لتعرف على مرحلتين **ويهدم الشاعر إلى اصحفر** ساحة متباهية براكم حمة من سوانح التريخية في متن زحمة ليحدث عن لاد حقة والعميد من المثلث يعض قصيدة مفردة بترميمات مقلعة من قصائد حائلية من سكون حيا في مومن من نعبه الشرحي بدائي وهو يحضر عن لحنه، يتوكل بذكر زحمة من ساطعها شبيهة مخفية وهذا المرحع مألوف في الشعر العربي الحديث، فالياباني في قصيدته الزلزال، يحتار بينه المغرب العربي والأممليس، ويوغل في التجريد الفلسفي، والمصور يسكني غنى بداعيات زهرة بمصاص الإحباط والانهيار والياس فالحيل تعدو جديداً بارداً وطبيعياً يساب في ليل آخر الزمان يلبس حفي حبي.

وهكذا فقد أحصيت في قصيدة واحدة ما يقرب من خمس وثلاثين إشارة تراثية تنسج إلى بيئة لجريرة عربية وتاريخها وشعرها في الجاهلية بمقاصد من تعبيرات ومفردات ومعاليم مكانية وأحداث تاريخية وشخصيات أدبية وشعرية وملوث وحكام وعمادات وطفوس وصور

وهي هذا الإطار الأملاوي الذي يقوم على استيعاب التراث وانتداح معه بآتي عبد العزيز العجلاان في ديوانه (أشياء من ذات الليل) يستحى الحياة العربية القديمة وأشياءها في بيانه لقضائه عند مسهلها إلى نهايتها كما يفعل في قصيدته (عابر فوق جرح الخديج، حيث لاستهلال خطابه القائم على التجريد حيث تكرر عبارة المصنع موجية بسط الحياة العربية القديمة عند الرحيل

(سلام عميك سلام عليك)، والتكرار هنا موقف فنياً من أجل إيقاف المتلقي ولفته إلى حدث الرحيل، ويتماهى مع تكرار عبارات الخداة التي سرى رحيل لآيل ويستدعي إلى الدهى الطوقات التي سبق عميقه الاستدعاء من ذلك ليس معناه مع سائر عن مسند ما إلى ذلك من تدعيت : من نداء عبارة : استخدام : لا تعطف حين يرسم خلفية المكايبة المحتشدة مسحة وحدانية تتمثل في الصفات التي ألقها لشاعر بدأ في السعة حنف : روح لوسر / روح لعرير الشجي، شيدل لعدا شجلى، يدكرنا حرص يدع عن عافية بهذا الإطار البيهي و معنى و سرى ويزج : مسدح بين الجميل والرحيل وهذا من لتقاييد العربية التي ردت لها، العربية و لرحيل محض من نصا، من تدلالات، وقد جمع في هذا المقطع كل ما يذكر بالبيئة العربية، ولكن يؤكد لرحيل فقد عمد إلى معنى مكايبة اليقا، أو مقدرة على الكلام، و تبع ذلك يحدث كوسي جمل (إبكار الأرض لأطرافها) مجازاً تشبيلياً كناية الطابع.

تبع تلك الأفعال المعبة المكررة (لم يبق / لم يبق) التي متبعت الفعل الإنشائي والكوني والطبيعي (وما أرققت حول عيمة تنقش العرج الموسمي) أفعال مثبتة دالة بواقعها الصوتي على الدبول والارتجاع، سهد ومرهل ورمم ورمطاول فشمه مزوجة د ت دلاله بين المعنى المتتابع والانبهار المقصود للأفعال الدالة على الانطفاء.

أنا هنا قبل بئس التلطف كنت هنا

قبل البدايات قبل الريح والحصب

ويومئذ الشاعر إلى التراث الشعبي والسعيد إلى قصة السعيد
في قصيدته إياب للسعيد . شأنه في ذلك شأن الشاعر لخطراوي وغيره
وإذا كان خليل حاوي في قصيدته السعيد في رحبته الشامة حر ديوان
الدي والريح ، بشور على العف المراكم في كهوف التريخ فهي أحصاء
كل مالح بوار / تجوّج بالثلج والرهو والثمار .

فإن الشاعر العجلا يتهاهى في السجود ويتقمصه . فقد عبر عن
معاناته لاكتشافه من بعدد من به من رحمة لطويته فقد تعب
من الرحلة . وهو يردد حملة تصب الرجيل مثبِّراً إلى ذلك

ومن سائح بحره لشاعر في متحدثه لفصح ريك . سئل من
الموجات الألسنة تبرز محروقة ، سماعيات العلافة سوادها منها مواكب
لصور . من تجده مستر رئيس في حجاب آخر وكرهه الخياط ،
فتكرار كلمة صغيرتي في قصيدة (نقش الألف المراحل) هي:

صغيرتي.. من أين أتيت/ وأقبل النساء.

كذلك فإنه يستغني لدقة التجربة في سلسلة من التشبيهات لسي
تستوعب المد الانفعالي في سياق الحال عبر سلسلة من الأسنن

من أين هذا الزمن المجري؟/ يتجسس النوع الشهري في يدي كيف يؤدب
الحلم من صلاب الهباب/ فجأة.

ويركّز في بوح متصاعد في صورة كائنة وسلسلة من الاستعارات
المدونة التي لا سجاير العلاقات فيه مجرد الإسماء المجاري غير أنه
بستب صوتاً موارياً معبراً عن تحولاتها بالقصيدة تنمو عبر تحولات
جديدة

وانتفض الطفل الذي يسكن / ما بهني / وبين ظلي / لجنّة بلا أو أن ينسل
من دوائر الرثابة الأولى.

أما مصور الجهني فبذلك الباطل والتماسك في سياق نصي متعلل لا يتشظى ويستثمر أسلوب الحكاية لشعبية وعاصره لموضوعية، لكنه يكسر النهج التقليدي فيها بلوارمه لألوفة، فالنص الشعبي يتكئ على صير العائب بينما يعتمد الشاعر أسلوب صير المتكئ في مبرة غنائية شقيقة، كذلك فإنه يحول على الماضي والسرور الحظي لألوف دون سواها أو تعرجات بل إنه يستخدم حرف العطف (ثم) في سببية هادئة - يستعير من الحكاية الشعبية بعض مصاميرها الشائخة من سحر غصن - كما - يحمل معنى - - - - - بدلالة فيه وقطع صابنها - - - - - في سياق حملي تحيبي حدد كيمه ويهجا الشعر إلى سطره ختم - - - - - هو حشر أسلوب - - - - - تعي من خلال اسخدم - - - - - الاستفراغ لكن - - - - - بعد من أسلوب حكايه لي أسلوب لروح، ويتقمص شخصية الشاعر العربي القديم

وما عدت أتبع نهجاً في صحراء القوافي

واستوقفت المكان عند الأثافي

لنكي على طلل دارس / أودّ ذكر حبيبته

ويرى الشاعر أن السؤل هو سبيل المعرفة ويحدد إيس المعارفة
فالكثابة محو والصمت كتابة

ولكن الشاعر يهيج نهجاً تحليلياً عقلانياً في قصائده أخرى مثل (أنا)، حيث تأني لعبارة مضبوطة معادته تحليلية الطابع في تعبير يقترب من الحكمة ولكنها تصوع لمرمر غير هذا التقرير، ويرى كاتب لطافة لشعريه كاسية في هذه المعارفة التي يتقاطع عندها الشعر والمطلق، فتأني

العبارة معسولة تماماً من ظلالها الشعرية منهشة لثبّت على موجة جديدة تماماً هي موجة التأويل الرمزي:

كل لون يمن إلى نقبضه / من الأبيض / يخرج للمعتن

يساعد هذا التأويل استعراى الشاعر في إكمال الصورة ذات الطبع لغائتاري فهو يكمل المقطع السابق بقوله:

يجفون فوق جبال الهواء المقطوعة / ثيابهم المبلولة بالدم الأخرس

وتأخذ القصيدة طابع التسلسل الذي يشبه المقدمات المعصية إلى الشانج، ويستثمر الشاعر اللون بطريقة واضحة لمعاله فيكون الأبيض والأسود لا يحصر دالاً على مألوفات من جنس محال. صفة ولكنها ليست محددة

وتدّ بقصيدة سببها غموض، للمشاهد من ربح حلال لوقوف لظاهرة فكر أحاديث أحدهم وسوره دالة كذا في قصيدة احتفالاً التي تقدّم مشهد سحر، تدافع مكبة من عمر يعود إلى هذا الواقع بعدد الكساة ليس وراءها لآراء معادها هذا كمن لمفارقة الشعرية، ليس معجز من شعره إنسانيه، حيث مورس بين المشهد الإنساني المحس والقصيدة، أي التعبير عن هذه التجربة ولم شحات الصورة التي تبدو معادلاً موضوعياً للحالة الإنسانية

يسهل دم الأقيسة / تتدلى خيوط الغناجر / تتمثر المدينة بأحشائها.

وتبدو بعض القصائد موجهة تتضمن تشخيصاً لحالة وجدانية أو معية وعقيدة مثل قصيدة (انتظار) وتكمن الصورة فيها على عصر واحد هو عصر السمع مثلاً وتكون من خطوط موعلة في لتباعد وتتضخم فيها الصورة لتأخذ طابعاً غائتارياً أو أسطورياً

انتظر أن تأتي من مساء الحقل

مكتظة بالبرق/ والفاكهة/ وأغنيات المطر.

وهناك قصائد تعتمد على التقريب التعبيري بمعنى الخروج من دائرة المعجم الشعري الخالوف لتتواصل مع العلم ومصطلحاته فتكسر عتبهديه التلقني وتصبح حوها الخاص، وتوفيق ملكة التفكير وإعادة التأويل لإيجاد الجبل لوصل بين هذين الحقلين المبعدين كما في قصيدة (أشكال)، وهو عسرا رياضي ولكن الشاعر لا يستسلم لإغواء لغوون ولا لطبيعة المصطلح بل يعود إلى تهذيب هذه اللغة الرياضية وانسرحب ليكون لغة شعرية غير أن هذه اللغة تظل أقرب إلى لغة العلم وحدايدة مفرداته، ويظل النوصف السرالي الذي يعتمد على اثباتات النوعي الهامس أو اللاوعي

أصالة زرقاء

تهرب من بين عقارب الساعة القديمة

التي تشبه قبة يتراقشها

وتحاول أن تعيد للنهر/ إلقاء البهجة.

ويتميز منصور الجهشي بهذه الخواطر الشعرية التي يكتبها كما ينبغي من لغتها وأسلوبها بوعي تام وتصميم مسبق وهي تأخذ طابع التمثيل بل أنه عبر أسلوب سردي معكم متصل يتحدث عن نموذج يمكن أن يكون لشاعر نفسه كما في حريف الأسلة. وتبدو تعبيرا عن حالة خاصة، وهو يساوي بين الحدث الحسي والحدث النفسي، بل يختزن الحدث الحسي بالواقعة النفسية أو العكس.

كل مساء/ يرتق أحلامه المهترئة/ وصعد هذا السلم الحجري

وقد يعمد الشاعر إلى توظيف شخصية شعبية كشهرواد في صورة مختزلة ليظهر عن فكرة كما في (سرا).

بيمما يردد فيها صوت المودج التراثي ويتداخل في تراكيبها لص
لقرأني، ويبدو الشاعر كأنه يستل صوته من أعماق القدم معتبراً عن هذ
لعصر محملاً باشجي، مثقلاً بأغيا، التجرية لتاريخية لمعاصره يكن
أوزرها، ويأتي الداء صوت استعانة من هذه الترددي وحياة الصلال.

وكن النجوم إلى المعجم القديم إفعال في لاغتراب عن العصر
بلعته، وفي نصيدة ليللا سهلان يومين إلى دروة لسنتر حيث يحنشد
القي والاستعفاء ولدا، والتقرير في سطرين، وتعلب لفردات انقرايه
على هذا المقطع الاستهلاكي:

ما ولنا يوم سبت، كيف كنا خاشعين

يا حبيباً بي عصياً في رحلة القوالي صوتي

والطاية من حديثي يتبعون.

وبعداً الشاعر إلى لا يترك الرمد به المستقبله التي سكن على
لتعبير الحاري ككسي موعن في سحره حاء ر سمور عسي
مُشهدى به مضي ندي مرقه عسي حور لا حادي لنداء لفعن والمقابل
من الجانب الآخر.

نصرة في الدار، قالت لا لهن/ فتنتحت/ يتهدى القيث في وجهي يخاصاً

وقد لجأ إلى المفارقة النصية ليعمق الإحساس بالإحباط:

من لفيف الصمت أوثت امتشافاً، قلع جذع القول غيظ الماء/ والجهودي
محتول.

فقد استبدل وفقاً لمهج المعارضة كلمة غيظ بكلمة عيصر، والجهودي
محتول باستنوب على الجهودي، وقد عمد إلى تكرار لدا، الذي يكمله
لنعيب، ولدا، في حد ذاته محاولة لتجلاص، ولجأ الشاعر إلى أسنوب

التعاني الذي يحشد فيه أشباح متباينة في عبارات قصيرة متلاحقة في محاولة لاستنفاد الطاقة الانفعالية

شدّ لظلي الضامرات، تروح نعلني الدروب

تفنيي لرماتي، تُعرّج حاجبي في السفح

بالسبح تضاحاً بكل الحرث.

ويستجدر الشاعر في البنية البدوية صوتاً مفرداً وأمثالاً وصوراً (الساق لعشراء والمطاب والحداء ولأثني الضامرات والزمال السابحات) ويتعامل الشاعر مع اللغة وكأنها من أشباه الخاصة، تتكون من لاجر غير أنها بسبب باجر، فهي معزولة بقدره تُسرعه من مسافة

ومن لأصوب شعريه جندة نبي اعلمد من لشيكي
للعوي هالمة ركني عدلي عصبواً من قصبه موت محرج؛ ومثل
هذه المعزولة تزد من ليحت بهي عي عجمه ابداله رلايد من اصطع
سبح للقرأ يقرأ إلى شيكية لالقات واهلها

ومن لم يصبح ل شاعر سكي عني حمده مدرك سعامل به
بطريقة حاصه فيما يشبه التلاعب اللفظي المقصود، وقد يؤدي تكرار مثل
هذه المعزولات بكثافة إلى إصابتها الصياغة بتسيء من الوهن، فقد كثر
(القول) في القصيدة المشار إليها أكثر من سبع مرات.

كذلك فإن ظاهرة لتدوير الشري قد لقت بظلمها على عبارة
لشعرية وأدخلتها في سلسلة متصلة من العطف والمصادر المجردة بما أريك
المثنى الشعري وقربه من النزعة الرومانسية.

ليس ثمه كثافة تعبيرية تحشد فيها الصور أو لتشكيلات مجازية
لتشي تتكهن بسبح الرزيا لشعرية، بل نحن أمام جسد من لتقريرات
والمحاولات المبتورة التي تفتقد الوهج وحرارة التعبير أحياناً

وهنا شعراء كثيرون يصيق لمجال عن تنبج ملامح تجربتهم، ولعلّه يكون بالإمكان فعل ذلك في مجال آخر وذلك كيأبرهيم الحسي وعبدالله السفر ومازن ليحيا وعسان الحمري وحسن لميع عمران وعمي لعمري وحرر العتيبي وغيرهم. وكذلك فإسي له أنطوق لشعر لشاعرات ودورهن في صقل التجربة الشعرية الحديثة بل ربدهن مثل مورية أبو حالد وحديجة العمري وسمره لبدنغ وعبدالمهي والدكنوزة ثريا لعمري وغيرهن، وأمل أن أتاول تجربتهن في محور مستقل^(١).

ولله الموفق.

.. وكأفنا الشعور صار لهم وطناً

يلوذون بحماة ..!

* من جسوب الوطن. يسهم

(الجنزاتيون) شعراً.. وغناً.. في زمن

مثل بعتائه.. وخيباته يصير الشعر

ملاذاً.. للجنزاتيين يحسون في قوافيه

حضورهم ويعيرون في ابتعائه عنانهم لاسفر حس لصنوبي

ومحمد إبراهيم يعقوب. وعبد الرحمن موكل

* ولهم ربه مدح. رعد محس يوسف. وحس مهمل وعلى

الأمير. عني عارسي مادلون كنه لوطي كنه سمر يقطرون

شعراً. رعد. حتى باب شعره لم يه خاد شعيرة تحضر

بهم وسعش معها. * وتلق. * شهب السح على لوحيد

والمؤكدة على عرس مغربي. رعد. * سندس حمدا. ععد. لا نرو

وتشكلى ادمان. كك حبيب عبد محس يوسف. محرو لأفلاك

شعيرة لا تلبث تجميعه وتحث حطوهم بانجاء الشعر. وعلى مقارقات

شكيبه وسعبه في ساق تهاديه. بطل الشيبه/ لا لعبر في

مخيلاته قصبة ملحقه مفهوه لشعيرة (الجسيرة) التي ترفض

الانواء. وتغير مقارقات لسؤال الصامت. نحو سوال الحاسر المتجدد.

والحضور لمباغت. ليصير حضورهم ذاته: حضوراً للقصيد (الجنوية)

بمراحها العائني والمشكل لأبعاد التسوع الإيقاعي والدلالي في رصيد

ما أنجوه من أعمال..

* وعبد لرحس موكل. في مجموعته * ما متى وأفاطمة * يتو صل مع

هد. المفهوم عبر مسار حذر يحصيه برسم. يفتاح قصيدته. محسن نس

إبراهيم مفتاح، مرحبه تقليدية لهذه الشعرية غير تكرسه لحضور الشاطري الجديدة، ولؤي حبيب، سهيل وعبدالمعين يوسف هذه الشعرية بدائنة (الشعرية) مع التوسع العميق في رؤاها وتشكيل تفاصيل بيسب، بروح شعرية مبالغه في حضور هوسها المعركة ركود أساطيرية حيث تسجيم (الشعرية) مع حضورها لراكبي كدائنة ملبسه بقافية السليبي ومروسة في استيعاب محولات لشعرية وانسجامها مع إمكانات وجوده الجديد حيث لمسها المره وانتظام يقاعها وفقاً للصياغة الشعرية وحديثه التعبير والاصفا، لصوت الذات لدى النص يكونها الجمالي..

في هي راجح على لاس، على حادي، محمد حسي في احتصار المسافة في هذه ساحة من خلال ساحة شعيرة تحول في شجرتها مائة، رمدي بحاليات لشعرية ساحر، شجوة إلى فصلها العاصف، السحب، لا، السحب، السحب في هذا العاصف في حين يظل محمد إبراهيم معروف وحسن عيسى وأبراهيم سعيد بروحون في جبال الشاطري وهذا لفصل في دوى أصالة حسي، مفتحة بالرغم من بسبب حرسه بحرف، رند، بيت على لفصل في بويتها ١.

أما محمد مسير مبارك في ملتجئته خصوصية بائية وحادة، تكس أبرز مظاهرها، في تفريعه لشكل الشاطري من حمولة التقليدية وأعداد خمسة برزخية لإبداعية، وعرجها لحديث في التشكيل والدلالة والإيقاع الصوتي، وفي احسار البعوض والأوزان، حادة لقافية وعناية إلهاء، كما ان معجمه البصري الخفيف والمسمى بصرية، من مصيد المدة المعربة يعزز من ميم وعمق هذه الخصوصية، إضافة إلى تعديل الصور لعمالية في نصوصه، وجوية حياله الجمالي الذي يعطي لتجربته لتعدد والمدة التي ذكرها ١

❦ وفي مثل هذا الواقع الشعري الراسخ يتأثر لعبدالرحمن موكلي احتياط مسددة الشعري عبر مجموعته الجديدة والتي تحاول الخروج على مسار ذلك لواقع ولاصغير لحظ معابر تبشئ فيه نصيبته عسى قاموس لهوي. يجمع بين المردة الشعبية والعبارة العصرية هي احتداد لتحرير بيدها إلى شاهد على فضاء أمكنة بدائنها وأشخاص بدو تهم المعبر عنها مصادفة التي الشاعر والذي عتسى بتعاصيلها ومرجها بالخط الشعري عبر خيال جمالي بسوى التصور لشعير للشعيرة ويصنع هذا الخيال في حادة المعقول اللامرئي دونما غرائبية أو ربط اعتباري..

«لما خرجت.. خرجت ألقه المعالال

فلمن يتخلل هذا الخيال؟

يتل من بركة رايه.

الفضل سأل في حق

يا كالقيم بها

والصافي؟

الهاماني هل يقيم فترة الليث؟ ص 11

❦ وزواج في بانه المقطعي للفصوص ما بينصوص طويل نسبياً وأخرى سطرية مرتفعة للتكثيف والألق بصري لتشكيل لهوي تتقاسم به لجمده بسمه التعبير على مساحة سطرية تعزز تقسيم الذال الشعري بفحوه لكثفة

«جمالك من الرأس يا تنزع فتيلها

.....

إلا أن تفيق.

والناس محمد مد في فجوة العتاد... ص 37

في الملعوب المشكل سطراً يتصاعب بدلالة المظوق الظاهر المحدد
بينما يكمل ما ظهر من الجملة مفهوم المعنى المكتشف ! وهذا لتقنية
الكتابية التي تحتل الشعري بعضها إنما تعلق الإيمان ببعض المحبوس
شعراً. وتكشف في اختصار العبارة. مكشوفة الإشارة إليه في مواضع
أخرى. حيث يمتد النص في أكثر من مقطع مثلاً الرغبة المشحونة
بالتعبير حيث يكشف الشاعر محاولة استيعاد حضور الأشخاص
الجهول من شكون حضور في به حاسة وعاطفة بكر عقلي،
أبو بكر مائة حسن عني بن محمد. حيث يتفادون ساعر لحضور
المباغت في كل نص **هو المحشود به** بعد بفعل علاقة هذه
بوجودهم. **وه شكرتله** في إشارة متأثرة لوجوده القزير يا

• **أفراك الحضور المقيم**

أفراك بالنجوى قفرت به بالروح يا «بكر»

وتركت خلفك بارقة تركض الذكرى

فهل أبصرت؟

ما كفتنا ناهت موجه بهديك

لجميع من عناياك القرى. حتى تطلقك السرى» ص 25

فإعلان الحضور النصي للأشخاص الذي يشكل مفصلاً في مجموعة
(موكلي) يساهم مع خط شعريه المؤرخة زمناً بجيل شعراء (الجنوب) في
مرحلة ما بعد (التفصيلية) والتي يمثل (موكلي) حيلها اللاصق مع
تحياره للتشكيل النصي المثري. المستجيب إلى إيقاع اللحظة

الشعرية والسياسة بالتعبير، الموكدة على حضور الشخصية الموثقة بحضور ذاته في النص وهو ما يتقاطع مع إخبار شعراء التفعيلة ويقار معطيات أخبارهم لشعري بمساره في إعادة تكوين النص لمتنيس بالذات ولأشعاصي^١، فكل واحد من ذكرنا يمثل ركيزة في بناء لدلالة لرتيبة لكل نص مع شتيا، (فاطمة) تشكل قبضة عسوان المجموعة ويتوالى حضوره المتكرر من دلها لاسمي في أكثر من نص وحالات دلالات النص إليها بذات الصيغة المتشابهة التي تصدر بها المجموعة وكاتب المعطف الأكثر حضوراً وتكراراً لدلالة على استثنائية.. فتكون وجودها في الرصيد الشعري في المجموعة

« كما حضور لاسمي بكونه وجود كمحور رئيس، أربعة قصص مستند في سياق شعري بدء من بحر رصيد ذلك بعقول على ألسنة محمدر منها لفتن بأناشيد لاسمي لقصيدة في المجموعة لا يمكن أن تغفلنا صيغة سألنا بزجه لاسمي بقدر ما يحذر معنى الارتداد شديداً كرجعية صفة، سألنا ساعر استثمار طاقاتها في بناء المصادر الجسالي، والخطي في نصوصه..

«.. وأنت تعلمون إذا سمك يرحي في السر

فانزلي لصدري، هناك تنهين الحب

وأسفاه بقاع القلب

وهذه مهاجع القلب أطلقني بها يديك

قلبي الخراب مجرة

وأفاطماه تجيني العشية

إذا البكرة وأنت تفجمن الفجر..» ص 16

« محاولة الالتباس الحذر على المشهد النصي بـ (فاطمة) يحيل إلى

اكتسابية النص «العوانية» بها كوة تتمصل حولها علاتق لشاعر بالآخرين وتركيبية المقطع كما النص يعامة تعيق الاقتراب من (قاطمة) والعرض في ملامح وجودها ' مع إشارته المعنوية من هيئة هد الالتباس وليس بمحاوّد هامشها الشعري دونما المجازة بالتعبير عن محوري رتباطها بالذات لشعره ولقوة إلى بسببه لغة أنشأ واصطد منها الصوري يعنى الإحساس المولد لحاله التعبير ' والذي يتوجس من مقارفة الرج يكمونه في هذا النص - وصرعية (قاطمة) الشعرية المجموعة والذي يمثل فيه العنوان ولما متى واقطة) بما يشكله هذا العنوان من تداول اسادي بين الاستفهام القنالي (لما متى؟)

وليد السجود نصه بعد تسرع في بنى جر نعتة لتي تكون مادة لمجموعة هيئتها تعبيرية وهي عدة سكب تفاصيل ذلك الاستخدام رصوب من - من له مدد لد المتواجد وأوجه - قاطمة المبعث بعد بين ذلك الرمية (أد متى؟) ومرتكر في الاسم نصه حيث يدلّله فديته مُسميه في 'س' لوصول البناء

كما يعني تركيز الاسم (قاطمة) في دالة العنوان - ومفاده لمجذبر الوعي بدهنيه وكونه مباط الشعرية الموحدة بما بني من مقاطع لمصوص ' بحيث يسه المرتكر الاسم، عن مهد تركيبي لغوي يلي تعبيرة ولعبر عنه، وتكريس الساذج الشعرية حوله من خلال النصوص التالية، والتي يمثل فيها الاسم قاسماً دلاليّاً - تسرع عنه دلالاب أخرى، بينما يمثل هو مشها البوري أو من خلال إعادة دمجه بينات نصية تاليه بعيد تشكيكه وفقاً للدلالة المصوص عليها في كل مقطع على حده توليداً لطاقت حضورها وتكتيف رؤى الشعرية حوله باستلاد مواضع نصية جديدة وموازنية لغويي بكثا وكيرة عوانية، لما يمكن أن

تفسد صبارات النصوص المتلصقة بحالاتها وأشخاصها. ليتحول العنوان المستهم، إلى حالة وعي بالأشخاص الموازين للذات الشاعرة. والخاصة مفصل لعلاقة بهم. وشائج استيعاب وجوده في مسيج النص. ولا تبدو سيديه النص الشري معدلة بما للصمى التقليدي لمثل هذه الشائج الدائرية، بل استيهام حمي لإعطائهم تأثيراً لا يعادل يمين «فاطمة» في حالات لشعرية إليها. وانقسامها ما بين من ذاتي معبر. وهامش شعري يسوزع بنوعيه من الدائرية الكنتية في لدالات الأساسية في النصوص..

«ويوم دخلت المدينة أكنم في القلب قعلي»

انهنيت على هاجس بالرداء فهل ضاع نصلي؟

إذا أروح وأفقد....

أسأل الجاس؟

خلى حاتم صاع مه.

يس القاة

فأهينوني....

العلامة؟

نسيت العلامة؟ ص 12

«والتباس حضور الداب الشاعرة مفردة في هذا المقطع وهو ما يمثل تعبيرات مماثلة بكشف الشاعر.. التماهي في تحميلها إلى تصفية. المجزأ قيمة أسؤل؟ وتتلون بعموصه وتعيد الاحتكام إلى السؤل الرئيسي في العصور ولدي تشد إليه مضامين المقاطع الشعرية لتكريس فهو» واعتباره القصد الدلالي الذي تكون هذه المقاطع تعبيراته المحتلمه

••• كما يظهر وعي الشاعر في ترتيب مواضع النصوص حيث تراتب جملاتها الدلالية يظاه أفقي تتفرع عنه التراكبات الجمالية في المقاطع ويرسم لانوجادها عسراً مشاكلاً للسؤال الركيزة، في دلالة اسم المجموعة : ولا تملك عناصر النصوص المجرد في المقاطع من التعبير صيغاتها لشعرية إلى الاحتكام إلى ذلك الاسم واشتداد طاقاته في تجسيد الدلالة الموضوعية للمصاميم بحيث تشكل مستويات شعرية تراكم في فعلياتها الشعرية مستنق من مستويات تجريدية (مؤكدة) التي تعتمد في هذه المجموعة على مرجعية قرآنية وحياتية توصيه إلى اليقين، في نعت حظه الشعري... مقارناً به خط شعراء الجنوب

••• وفي ذلك حد خط في مسدود يهدهي مرهب لتسجد مسجرج للجنوبيين سمرو مصفلاً منها فإن سمر رسي مثل هذه المجموعة مودعاً في "سمر" السمر من منحنى سمري مشعاً هو بخار بإملاجات التراتب التي إيجاد حبال هذه التجربة

••• ويظهر سبعة في ترميزه ، يفادعي بنصوص متنوعة في مساره لأنفي وكبد، لعمري شمس سمره سمره سكر من خارج سحره وموضوعها فقد تنوع بالتنوع على منية إيقاعية في أربعة نصوص.. لترن فيها موسيقى التفعيلة . سوازياً أفاق الشربة التي اعصرها أصلاً في حظه لشعري

••• مزماره قصب،

وصفوا صفوفهم

بحزمهم الصغير، الطرق وأو لتفهم،

..... والنشر الذهب

يا غبطة الدفوف

والرمل تحتهم المارد بلا كفوف

إن هز جفنه ترتج له الصفوف

للمم بنا فقد

نفرع بالمد

أغر الهوى تراه

يا أخته التي بلمت بالهد

الله كم يسكون ثوبها وهي ترسم الأبد» ص 38

هذه مدينا للشيخ الذي يهذي في لالته الموسومة الرافضة حفظه
لإيقاعه برحمة في بستانه المفعلة ويمر مرجه الموسمي
للأصطلاح يهوى (لاعه وهو شكل حور) برحمة موسمية،
وصورتها بيبيية - رب جوف مسند سحرى لدى يمشها
ويعبر عن عاصيتها - ر حسانى بنى لآخرى من يكتيب مثل حد
المشهد البس في حد حرسه كـ ١١ مائة ١١ - عشر حري قد
توحت بعدد ساح على بسمة ب - كسر - في السحر الشهري
في غير مقطع للمعدة. الصياغة الشعبية في اللهجة الجبسية (الجزائرية)
في المجموعة وهو ما ارتأه الشاعر.. متفلاً من عتاذ التعبير.. المتسقة
مع مرجعية لمبائية والتي بشي مسرى من مستوياته إلى إعادة
الاستد - بعد المظنون ليومي برحمة الاجتماعي والنصفه المتدني
لغات الشاعر - وبه التعبير الشعري التي تشفصل علاقتها بكان
وجودها. يمثل هذا الاستجمام والتوحد.

«عراني يا «علي» لك عراني

مد متى تنفكه بالبر

تجنح إذا حبيته الأساطير

من الروح تروّد يموت... يموت،

أما للجنوب تشتهي أن تراه» ص 10

ورن كان الشاخص للمعمدة الشعرية غير مبتدي في جملة النصوص لحد الذي يشكل ظاهرة وصفية في التجربة...

«أنا أن الإشارة على فحواه التعبيرية في غير نص تحيل إلى ساعم تجربة «موكلي» مع وجودها المكاني والإتسافي فكما بررت الأساء إلى الشهد النصي فقد بررت (فرسان) أغنية الجنوبيين لأيدية برورا متجهاً مع شعرياتهم لمثقة في مستوى في مستوياتها مع وقع فرسان، رجلاً لا يند له بكرة في رجليه حجاب في بحريته المعروفة وهي لدى موكلي موكلي من موكلي في الزحف، الكس في شدة لطافات الشعرية نعلم عن «وحي حيلاتها لجليلة وسافر ملاذ في وعيهم اموجودي وشهد حجاب مد كما حبس من شاعريته حور لشعيرة المثال لا بد لثمن شعري مع صدى نصية لتجاربهم وهي لدى «موكلي» عن في شعير من «بكرة في 29 مكاب» روح إليه في نص في تحيات حور في محراب شعري «بكرة في 29 مكاب» في نصير الجنوبي

«والنص لشعري وهو بعيد تحريك بها وشدها إلى الشهد النصي بما يستلهم لمكان الإنسان ولعبة لتعامل إلى أساس لتعبير لجمالي ومتواريات التجربة لشعريه يعيش في مثل هذا لانتهام بالمحاور ثلاثة مطلقاً للذات الشعرية، لإمناذ دلالتها بجلال النص واتساق لتصور الشعري منها وإليها وتغل الصياغات الشعرية بمركباتها اللغوية الشعرية عن تجلياتها (موكلي) مجموعته الجديدة يتوع في مسار تجربة الشعر الجنوبي إلى إعادة صياغة المحتوى لمياتي بهرالي شعيرة. تستند في أفقيتها إلى بني قصيدة لشرد. وهو ما يخص

توباً مزارقاً بمعلي لهذه النجينة مريداً من الامتداد ويضيق إلى
إنجارها مريداً من الشرا..

الهوامش

1- لما عني وقاصصة، همدانجمن مركسي - طبعة الأولى 2007، دار رعتة لنشر
والنويج، عمان، الأردن

كأن دورهم جادة تروم أن تقوم بذور
مختلف وألا تكون إصداراً كسباً سعتاً
علامات صنف الهياكل لإثارة عدد من
الأئلة في فكر مؤسسيها وقرائها:

هل سيتمكن الحامل الاجتماعي من تحمل هذا الإصدار؟ وفي طريق مستبصر
فيه؟ وما هي سبل الاستمرارية؟

بعد صه أن المؤسسيين كانوا يتركزون أن الإصدار المعني صار صعباً
في زمن جلاء لا و: نحن ندرس بعض من مه نكثر من المشاريع
الموصفات، ونحن مع انجذبه من ختاتة نفسي من عذاب الزمن
فكم من عتد سب سعتاً: وكه من دورهم بهذا مدته جادة انتهت إلى
ظهر ما قمى مؤسسيه:

وتسبب كثير من جدد هذا العمل من عتدهم: هل من حزين
هل ستممكن من ثبات هذا في رقع عربى مدنيه بحارب وأتعه
السياسي والاجتماعي التنظيم والمهجي؟

لقد وجد كثير من المشتغلين في حركة الفكر العربي فرصة سانحة
في صدور علامات لبشرو إلى المدى الذي تحتاجه جباتا الثقافية
العربية لتحويل اليه تفكير إلى ألية تفكير منهجية منظمة من صم
السعي لتضعيف من الاعتماد على الدائقة بالتركيز على لا تعبط
والدقة

ولم تمر سنوات قليلة إلا وأصيب علامات ظهبا بمعها وقتها به
مقد احتوب على ألون من لقد الأدبي تطبيقية وتظيرية حاولت من
حلالتها أن يبايع البعد العربي الحديث حركة لإبداع والتعد معاً ليكشف

سيانيتهما وإيجابياتهما، يحنهما ويكشف حمالياتهما ويؤزلهما، ويحاول أن يجيب عن أسئلة الواقع وأن يلاحق ما ينتج.

وقد عَصِدَ المساعي لسابقه أنها حصصت كثيراً من محاورها للإجابة عن أسئلة لمراجعها أُتِجَ عربياً على صعيد الفكر والأدب ولقد عبر محاور وملتقيات أخذت صداها في الوطن العربي كله.

وأمام حجم الأسئلة لطوره، وحرص علامات على الحديث عن علاقاتها بالآخر والاستفادة من مسجراته شاب **سواء** وجهها **جدة** في محاولة للإجابة عن علاقاتها بالسرث السدي ومحاولة تحصيل هذه المؤرث وقراءته

وهكذا يدور مسراب لا يمحى عملها مثلاً يبرز في الجامعات عن رغبة **سواء** حركة لنقد عربي حديث وتشجيع النقاد لمتابعيه أبحاثهم وأبحاثهم بدلتهم فيه غلبة

وقد سبق له أن **دشقا** آل **س**، نحن جيل تشعبت لديه مشأنا وعكس على علاماته. قد نرى **سواء** على كبر فهي جديدة ونحن في يد **سواء** سنده ردد عجب حكمة أن يولف نحن وإياها فريقاً واحداً في وجههم، ولكن بعد فترة قصيرة من تولي صدرها **عظما** درساً لا يسي بأن اخنوت أصوات وأصوات لم نسمع عن لكبار ولم تهمل أصوات، وبذلك أثبتت لنا أن إمكانية لتعيش وارده بين لأحيال الأدبية والنقدية وهو ما وجدنا عكسه غير تاريخي أمام الفكر الإلغائي الذي غالباً ما رئيسا عليه **ودرسه** مباشرة أو إيعاء.

أما مهمة إيعائها للنقاد والمتابعين - وهذا ما يكتمل عقد إصدارها - (وهو ما يهمله كثير من سائل العثرين والمستودعات جد راتهما) فقد كانت مهمة (الأستاذ) الذي أوصفها من طمحه إلى نجوم

لمحيط وإسبانيا في المغرب إلى لقامشلي على حدود تركيا وما تحقق ذلك إلا بالصبر والمحاولة والمتابعة وروح عدم اليأس وعمرتني بقى بجاهد أكثر من عشر سنوات حتى تمكن من إدخالها إلى أحد لبلدان العربية رغم كانت فرحته عارمة به. وافق الرقيب على إدخالها !

حكايتي مع علامات...

أرغم أن حكايتي مع **علامات** ولداوي (الحدادي) والأستاذ حاصه بي وحدي لا تشابهها أي حكاية أخرى لأسباب عديدة ستتضح من خلال ما يلي من كلمات

فيمر سبع **علامات** في سنة كذا بعد سنة كذا فيدراسات العليا وكان بين مرحوم الدكتور عبد الله وبين من ينظر من الجامعة لأسباب لا علاقة لها بالجهود المتحدثة قد سحبا بالاطلاع على دورتيه هاء فصول **علامات** ما شكوا له عدة هودج على الأعداء الستة لى صيرت بعض حادى لداوي خاضه المصنف بترائب لبقدي، حشا على مرأته والنعرف ليه، وتحدث عن دورها المأصول وقال هذه **علامات** جعلوا متابعتها والمشاركة فيها أحد محاور اهتماماتكم المستقبلية

صعقتنا ب**علامات** تعمقت أكثر فأكثر بمرور الأيام هي تتابع صدورها ونحن نتابع الدراسات العليا الماجستير والدكتوراه وكلنا كبرت سننا البعده كاتب **علامات** تكبر وتكبر طروحاتها، وتجاوزت من مسهم في إثارة المزيد مما نراكم من اسئلة وأجوبه

وتوطدت هذه المعرفة يوم أقامت **علامات** ندوة عن وظيفة النقد في اتحاد الكتاب العرب في سورية أدارها أحد أعمدها (الصرحي) وصار

الواقع ملموساً - جماً كل ما تزكم في ذهنا من أسئلة حول علامات
أشعر ليقيدي. وكيفيه الصياغة وأليه النشر - ووجهها به الى
البرقي.

وكان نشرها أحد مقالاتي مفتاحاً لعلاقة خاصة لي مع المجلة
أشعرتني بها لآتقني وأقراني.. ١

وأوصيت كثيراً من لأصدقائي - لعمري في حدة ان يرودوني ببعض
أعداءها ولكنهم قالوا لي إنه لا يجدوا في حدة - لا أصدق طبعاً هل من
أحد لا يعرفها في بلد صدرها ومن الذين يعيش في دول أخرى عرفها
وأفندنا منها.

وقلت لماذا يهللون علينا؟ هل جعلت القرية معلماً بأنفسهم؟

وكتب لي - - - - - في - - - - - - - - - - - - - - - -
وبعض -
ومن -
إلى مكتبة الوطنية بدمشق

بعد محاولات عديدة تمكنت من إيصالها إلى القارئ بدمشق وعموم

سورية.

وأول حصوري إلى الملكية للعمل أستاذاً مساعداً لمادة لقد تحدثت
في كلية المعلمين بتيوك كانت هناك ساعات من بقائي في حدة والسعر إلى
بيوت ولكن لم أجد أي صاحب سيارة يسرع بوصولي إلى السادي الأدي.
بل شكر كثير منهم وجود مثل هذا الأسب - وقتها فقط قمت كيف
يستطيع هذا الأستاذ أن يعمل بعيداً عن الأضواء - وقتها فقط صدقت
أصدقائي الذين لم يجدوها حين أوصيتهم - وتأكد لي ذلك أكثر حين

وصلت تبوك لأكتشف أنها ليست موجودة فيها ولأجد أن ليس كل ميس
كتب عليه النادي الأدبي هو كذلك...١

وتالت الأيام لتأتي الدعوة إلى مشاركة في ملتقى البصر الثاني
و تعرف إلى الأستاذ وحياً لوجد: بل كان الملتقى فرصة سانحة لملتقي
معظم طاقات المملكة القديمة لتصبح الصورة واضحة وصوب الشمس

وها هو أبر مدين وه هي محلات يستحشي وتستحشي بين فترة
وأخرى للكتابة ومشاركة في أنشطة النادي بذلك بهرماً وغرباً من
طريق الكسل والانشغال بوجبات الحياة إلى طريق العمل والقدر وحسب
أن تفعل ذلك

دحول التجربة الجديدة جزء من مراحل
تتوي أدوار جديدة وهي عملية تتكرر في
أطوار مختلفة من الحياة. هذه العملية
جزء من الحركة الاجتماعية التي تشير
اهتمام الكتاب وعلماء الأثنوبولوجيا.

أما الأعمال الأدبية التي تدور حول عملية الحركة الاجتماعية فبدأت
تأخذ كموضوع لها مرفعا يحاول أن يشرح طريقه نحو الاستغالية و لصح
كتابين على هذه الأعمال نصّة محمد علوان «الحب والمطر» ونصّة جيمس
جويس «عربي» فكان من نفسى بقده ساهب هيمبر سر بردي نصّة حبه
وهذه الوردية ساهب للتحرف على مرفعا نصّة حول الحرية الجديدة
والحصول على نصّة على بنقشتين من كان دحل نصّة الحفارات
التي توجد بينهما

وقصه «عربي» حريرة لاه بنقش في مجموعة من نصّة الهامة
كما أنها حظيت بحسب دحل من بر حبه سنده م بالنسبة لمحمد
عمون لقد أثارت أعماله كثيرا من الاهتمام في المملكة وخارجها وقد
ترجمت قصه «الحب والمطر» إلى الإنجليزية مرّتين كما اجترت كأحد
لقصص في مجموعته عن الأدب في الحرية العربية لكن انقصه لم يحظ
بأي اهتمام من القادر رغم أن مجموعته الحكاية تبدأ هكلا (1983-1403)
التي تحتوي القصّة قد حازت على قسط وافر من اهتمام القادر.

يعمل عادل أدب اما على سبيل المثال أن قصص علوان تعالج في
كثير من الأحيان مواضيع تدور عن أحلام الطفولة المشهورة وعن الحلم
والواقع والرغبة والحقيقة ويضيف أن علوان يقدم «الدرع الحسية» لجرودة
لبي هي نوع من الانكفاء الدائري الناتج عن هزيمة العيب وسقوط الإنسان

ثم قبوله لوضعه الجديد المريب والداعي لكثير من الشجون وكثير من اليأس»^(١).

وتقول المدونة وشيدة مهران عن مجموعة عنوان الأولى **الجهنم والسمت** : « إذا كان الرمز معاد لإيحاء - فقد تمكن الكاتب سر هذه القدرة بحيث صاغ أفكاره وموزّناً في عباراته وتراكيبه الفنية » - إلا أنه استهوى هذه القدرة وأحده هذا السكس العالي وأعرق في الرمز بحيث أصبح (أحباً) هذه المجموعة القصصية ليس للقارئ العادي بل للخاصة² أما علي محمود فيقول في دراسة بعنوان « دفعة من أدب الصحارى محمد علوان - لهدى من حل الصدور » ثم نكهة فلسفة تعذب الأحداث في أدب نثر - نفسه غير لائق - شرح التصريح - يقول - ليس هكذا - ثم يقول - في حديثه كي تعرف على أحوالكم - ما - سعد بن عبد العظمى في كتابه **الانجذاب الفنية للقصّة القصيرة في المملكة العربية السعودية** يقول عن عنوان أنه - - مشرق - صهي - قبي - ما يصحح لمهج - لمصيه عليه حكاه - بن - هر - صبح من نفسه داعية أو مصلحاً اجتماعياً غير أنه استطاع أن يجعل ذكر - طعنه وأسمائه تلوح في الأفق عن طريق الحوار والرمز أو إثارة بعض القضايا⁴.

في معالجة أطول لقصص علوان ظهرت في كتاب **المسافة بين السيف والعتق** يحصيها شاعر الدبليسي فضلاً لأعمال علوان فيقول فيه عن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** أن المجموعة « تنسب إلى ما يطلق عليه بالفن الصعب أو الفن الخاص الذي لا يقدر كل من وقع بين يديه مثل هذا التح أن يقرأ بسهولة⁵ » ويعالج الدبليسي عدداً من قصص المجموعة ويذكر حصائصها - لكنه يستب تمثيلها الغنية ولعبها إلى المدرسة السريالية فيقول « من هنا تبدو ماقصة هذه المجموعة ودراسها سهلة وميسرة بالنسبة للتعاد وبالنسبة للقارئ أيضاً إذاً محمد علوان بمصر كاتياً

سرياليا^١ (١٩٦٦) كرو د هذه المدرسة في الأدب العربي الحديث وقد أسسها الحاج، شوقي، أبي شقرا، ادوييس، يوسف الخال، وعصام محفوظ ويضيف أن لمجموعه هي هذا المزيج كله من الحب والحلم، من لوزة لمليقة بالكهرباء، والكيميا، وهي الإضافة من الدحل، دفع لتمسلات وأبعادها إلى أقصى ما يمكن من التفتح، كما أن لابلسي بين أن لقارئ يبحث عن الحدودة فلا يجدها إلا في القبة لقلبنة من قصص هذه لمجموعة «وان معظم القصص هي عبارة عن مقطع لوزة شعيرة معالجة معالجة بشرية» فمحمد علون برأي اللابلسي «راح بشر أفكاره انجريدية المباشرة لا على لسان أبطال أو شخصيات قصصه ولكنه راح يسقط بقعا حورية فكره مجردة، ببرك برودن يتوهم بفرق مباشرة» (٧٠) يشير لابلسي لمجموعه حسب من (السد ولات كن لا تدر كما أن لزمان بعدة، سبب: **سائل الإغلاء كاتب أبطال بعض دوحه ٧٢**

أما نذكر محمد الحاج سميتي شتندف من عمان عمان في كتابه **النصّة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية** يحدد أن علون يعد إلى بث الأجزاء الأسطورية ويلزم عناصرها فكتيريا ما تحتلظ الأحداث لودمية بالوديع لاسطورية رجب من عمان يسج الرزيا / البو ١٥ من جيوط الحكاية الشعبية ويوظفها توظيفا جديدا مستقلا عدة عناصر منها سنده السد المألوفة في التراث كسوع من لوتشيق بما يكسب الحكاية عصر الفيزييه ويشتمها بالمعارف التي تشمل فيما يرمي إليه السد وما يتعجز به الحدث من وقائع حياليه كما أضفى على الحدث سمات لسطورية حارقة أيضا حيث يتحقق كل شيء بسهولة دون أن يحضرم لسطون لسيبية ويضفي عليها مطلق الحكاية الشعبية لسي نغرم على مكتيف الأحداث في قالب سردي حكائي بحيث سوالي بسرعة وفي إطار محمي^٢ (١٩٩١) يسجل محمد علون الإسقاطات البريانية والأحداث المعاصرة ليعبر عن النقلة الحصارية وانعكاساتها الاجتماعية

وفاًتها البعيدة المدى» (165)، ويتفجر في شأيا مجموعته الجديدة حين تاريخي فاجع يسطو من خلاله على الواقع فيشوهه ويبحث عبثاً ساجراً (165)

وعندما يتحدث لقاد عن مجموعته الحكاية تبدأ هكذا: «هم يعملون موضوع بقائهم قصصاً مثل «حدثنا رجب عن رغبة» معدرة البث غير مباشر «البقعة المشمسة» وه اللعينة» ولكنهم لا يتحدثون عن «حب والطر» أما علوان نفسه فقد تحدث عن القصة ليقول أنها تعود إلى القرية وتصور تقاليدها في معال له بعنوان الحكاية والقرية بشر احيراً في قول⁷ بربط عدوي مجموعته بالتقاليد «القرية تذكر» حب والطر» ليؤكد أنها ليست بدمية الشعر بها «يأسي بعض من يعتبره الأولى في القصة بعين منها من تأثيره على الطوط والتوت و...» (146)

وكما ذكرنا سابقاً فإن قصة عنوان «ممكن أن نذهب بصورة فصل ٤» قورنت بلقصة «مهرس» حاسي فكانت مهبط تشعشع مع تشعب لاكتشاف ولتحويل من لغة عصرية لأدبي قصة جويس تبدل على مر من شأب في مدينة دهن في واقع مفرق مفسري. ما قصة عدوي فهي عن شأب في مثل عمر مرهق جويس في قرية ربما كانت أبها قرية مستعصم القرن العشرين

ومع احتلال في الرماد والمكان وبالطبع المضماره حين كلاً من الشابين يمر في تجربة تماثل تجربة الآخر ويخرج كل منهما من هذه التجربة مهزوماً محرجاً.

فالشاب في قصة جويس يحس بعاطفة شديدة تجذبه نحو فتاة بقيت مركز اهتمامه لفترة طويلة ويسبب شعورة الجوارف بعدها بان ياتبها بشي، من السوق ذي الاسم «الشرفي الساحر» لا يحصل إلى السوق إلا في وقت

متأخر ولسوء عني وشك ان بعلي أبوي به هياك يحسن الشاب بحقيقه وضعه ويشعر بالعصب والألم يلائمه

أما قصة علوان فهي عن مسعر وهو شاب صغير السن متعلق بشيء بهدياء وهي هبة تكريمه بعام أو أكثر من مسعر بفصل ما عده من ثياب لكي يرأف باب بيتها عسى أن تحب به أن رأته تطلب ولده هدياء عن مسعر فيذهب إلى منزل هدياء يحصل رسالة حب لها لكنه يغفل في تسليم الرسالة لمحبيته التي يعتقد أنها رسالة من شاب آخر يشعر مسعر بالهزيمة على شاكلة نظيره من دبلن

وكان من القنص في حد العرس المعتمد عبارة عن حكاية بسيطة عن شاب حب نسل يكن سببه من القنص يركد عن وجود عناصر مشتركة في قصة «التحرية الجديدة» فكل من حوس وعمرن يحصل بطه ير برجه شخص بها شخصه نبي حتى تجربته من ملائها في المصوغه بين سجد قسها ثم يدخن هذه شخصية طور قصة أو الامتحان ثم يعرف به كافي لأنه من سمع عنده في النهاية تصل الشخصية إلى حالة رؤية جديدة لحقيقتها

وهذه المر حل سوازي إلى حد كبير ما بعوله الأثرون بولوجيون أمثال فان كينيب حول تحول التحرية الجديدة يعني الحياة أن يكون هناك انفصال يشع به عودة إلى انضمام تعبير شكل وحالة للحركة ولتوقف والانتظار ولراحه يوجد هناك دائماً عقبات جديدة يعجز عبورها وتجاوره عشاق الصيف ثم الشتاء.. فصول السنة أشهرها أو ليلها هناك عشاق المرافقة الرجولة الشيفوخة» (190)

كل من علوان وحويس يعطيت شخصية شعر باحسب لأول مرة وتحاول أن تتجاوز مرحلة المرافقة إلى من لمصوح الأول وهذا لتجاوز ليس أمراً سهلاً فلا توجد طغوس أو عملية اجتماعية تعلى لئلا أن حد

الإنسان قد اجتاز مرحلة المراهقة وأصبح عضواً في مجتمع الأشخاص المسؤولين الساجدين كما توجد طقوس كهنة في بعض الحضارات حيث « يوجد طقوس لكل مناسبات الحركة الاجتماعية في الحياة والتي غالباً ما يكون طقوس عبور » (10 \izedm) كما لا يوجد في القشتين من يمكن أن يكون نموذجاً يعتدي به أي شخص يصبح يمكن أن يتدخل ليعلمهم ويساعدهم في نجاح التجربة الجديدة أو على الأقل مع هذه التجربة من الغسل البرقع كمثل في المملكة كان هناك من يقول « مثل هذا الدور في شخص » الرعية « المرء ذات الخبرة التي كانت تراقب العروس إلى بيت زوجها وبقي معها لفترة قد تطول لمدة أربعين يوماً تساعد فيها العروس على التمتع من محبتها وغريبتها التي محيطها الجديد¹¹ (التطور 9) « ما باللبس نفسه لم يزل إلى من صنع » الخروج من زرقته فلا يوجد من يقوم بهد لعل من رشاد وصحاح كما لا توجد به مناسبات جنسية تعمل للمدة المحرمة من العصر من تحت من حلقه صور سانه كدي إنسان في عاب الك وقد مضى على منبه رد لعدم

كما لا يوجد أي من هؤلاء : حويس في نفسه أي علاقه بين رجل وامرأة يمكن أن يكون نموذجاً يعتدي به لا يوجد حب في قشتين لقشتين إلا في حالتي المراهقين توجد هناك والده صغير التي تشكك بسوء من الكبرياء والإعجاب عن روحها الراحل ولكن فكرها عن ارواح فكرة لا حب بينها حيث تقول أن ما يهد في البيت كرمها أن يعرف كيف يطبخ وتطبخ البيت وتصيب الحرمه حرمه تاليتها الرحي والبرمة) ولا يوجد في انقصة اهتمام بالجلس الآخر سوى اهتمامات رملاته بهدياء أما في قصة حويس فالشعور الوحيد الذي يمكن أن يمارسه بالحب هو ما يراه بين ديل في عمل المسيس وهو رجل يصرخ أن لا يهد بالسا كجلس آخر وذلك عندما يوصي بماله ليورع على الأعمال الخيرية وتعطى معروضاته لمستعمله لأخته كما يرى عملاً مشايهاً فيما تفعله السيدة

ميرسر (وهي أرملة صاحب محل يرفع فيه المعزّون ما لديهم من أشياء ثمينة لمحصل على مبلغ قليل من المال) من جميع الطوايع لبيعها و إعطاء الربح للأعمال الخيرية.

المرحلة الأولى في دخول التجربة الجديدة أو الانفصال عن الأقران كل من الشابين يمر بعملية من الانفصال و الاعتماد عن موقعه بين أقربائه يترك جويس بطله يلعب مع زملائه بشكل بسيط في جو دهن البارد حتى تنصح 'حسامهم حرارة وفعالية لكن عندما يتكلم الشاب مع الفتاة التي يهوى عن طريق الصدفة لأول مرة يبدأ بالنظر إلى العمل المدرسي الذي يعمل به مع زملائه في صفوفه . كانه 'عمل حسياني' عمل للتصفيه كريمة و متكرر . في نفسه في سره . ثم يذهب في سرور سعيد إلى الأعلى من سريره في حيث يراقب زملائه وهو يلعب في ساحة كما كان يلعب معهم كل ليلة . في 'ساحة' سره . حيث يكسبه به . نه وكأنهم في عالم آخر . فيصبح بعداً بعيداً عن حبيب سعاد . ويصبح شخصاً يتألمهم في خارج دائرة حياتهم و انقصال تأملين

أما مسر تخرج من سريره مع عنه . زملائه عندما يدرس العظلة بسبب الأمطار . يظن معهم في صوت واحد برودون معاً (يا حمان يا مشاي يارب ثقيبا العيش... إلخ) لكنه ما أن يتركهم حتى يبدأ بالنظر لهم كمجموعة لا علاقة لها بتجربته . يذكر بعضهم كماسين له يمرور أمام منزل هدي . و نظرت له فيها اعتماد عنهم وقد يكون هذا عائداً لعقده مقارنة بهم . كما يبقى كل من الكائين بطل قصته في حركه مرحال مستمره . وكأن الحركة المكاتبية تؤكد و قع ترك لموقع النفسي والسعر نجمة موقع جديد . وبقى التغيرات الاجتماعية والعاطفية التي يمر بها متلازمة مع الحركة الفعلية

رحلة مسفر الأولى تأخذ نحو بيت هديا . بعد فترة استعداد طويلة

في رحلته الثانية يمضي في ذلك الشارع المسمى الضيق المعتم الذي يقولون به مكنون بالجس ليأتي بالهيل من بيت الجبر لكي تقدمه أمه لعائلة هدية التي سرورهم وفي رحلته الثالثة يذهب إلى بيت هدية برسالة الحب في جيبه.

أما جويس فيجعل بطله يصف رحلته في الصور مع عمته وتأتي مع مرة ذات هدف سامي يقول: «نعيد» نسي أحمل ذلك الكأس الأسطوري وأمر به بن جمع من الأعداء. أما هؤلاء الأعداء فهم صبيان المجلات والمصور في الشوارع والسماء اللاتي يجادلن أصحاب المجلات والعمال وبعض السكك أما جنته الأخرى فهي إلى «سوق عربي» ويبقى جويس بطله يجد صه هذه الرحلة لأهرا في بطله يجعل كن من جويس وغداً يدخل في التحريه جديده أمر سحب عن بطله فكل صهما يجمع تلك في قصة بعض جديده السبب في بطله غير عادية فبعض نفس واحد مع أمه في هذه القصة في هذا القصة في فقره أما الشاب في من به كالمسحوق مع تمه رعته ولا يذكر أي شيء عن والده.

يعيش كلا الشابين في بيوت يتربع على الحكم فيها من يقصه الحمار فوالده مسر يستعمل عصاه العليظة لقيده ما لا يحب لأنه لأسباب سره حائفاً من العصا في النهاية في طريقه إلى المنزل وثوبه ميلل من المطر وحائفاً مرة أخرى عندما يعود من بيت الجبران بعد أن فقد لهيل في الطريق ويسمعه لحظ في المره لأولى لأن ولده لم يكن في المنزل كما يسمعه لحظ في المره الثانية، لكن الحظ لا يبقى معه كل مرة فتصيبه «لوحية لإلزامية تلك الوحبة التي لا توجد عن طريق العلم بل على الجسد كله وبعضاً غليظة».

أما عمه الشاب الصغير في قصة جويس فترتاب في أمره وسيت

انذهاب إلى السوق ولعم لا يعبره أو احياجانه اي ابتداء وعدم يعطيه
ما لا يذهب للسوق بفعل هذا بعد أن تحته روجه على ذلك لكن لأحير
في إعطاء. لذل يجعل الأمر كله متاعراً كثيراً بحيث لا يعود هذا العطاء
بأي خير للشباب.

ويعيش لكبار في القصب في أحوالهم الخاصة بهم فلهم أصدقائهم
وأموالهم التي ليس للصغار دور فيها فيعيش كل من الشباب خارج دائرة
اهتمام الكبار وإن قلنا أن الكبار قد أحاروا أن يصعدا أبطالهما في هذه
الطبيعة الصعبة إلا أن المشاكل اللعوية التي يصعدا كل منهما في طريق
مشابه ماضي تتلقاها المشكلة التي في طريق أحده أو لا يمكن بحلول كل
من الشباب خارج طريقه بحيث يجد شي الصديق ليس بمشبه عن لعدة
لشي بحيث ما مافه وشكل ما يمكن للشباب من معرفة بحال فيه
لمرحلة لا يعرفها في من شباب فكر منه على ما يعتقد بها تقرره
من لفتاة. بحاله يتضح أنه من «لوجس» منها. وأصلها مرتبطة بما
يمكن لهذا بحاله كذاك سمع بحاله منه من قبل. يبدو أن على
الشخص الذي من بحاله من بحاله في حاله عن حائل الذي يريد
تعبله نوع من طرق إرضاء النفس لأن هذا الحيل يعطيه القدرة على
لتحرك نحو الماضي والمستقبل ويولد الأحلام والكوابيس وكل من
الشباب عمر يقدنق من السعادة المفرطة والمواقف القوية بسبب قدرته على
لتحليل

فبعد أن نجما سعر من عصا ولدت حين عاد من المدرسة وبما كان
يسطر أن يعف ثوبه يقول لنا «طاف بي أفكارني واسعة من مكان إلى
آخر من زمن حاصر إلى ماضي إلى مستقبل صادق الكثير مررب بهم
قدره على جمع المكان والزمان وحصرها في لحظات ذهنية لكن دون تركيز
أو صفاء» وسيطر خياله على أعماله وبسبب له المشاكل.

فعندما يرى أم هدياء مع لأخت الصغيرة يقرر أن يعود ليسر أمه بيت هدياء مرة أخرى لأنه يعرف أنها مسكون هناك لوجوده لكن حلام اليقظة بسبب له لوقوع في الطين والماء وسبب انفجار ام واحت هدياء بالضحك

وسبب له حباله المشاكل مرة أخرى في طريق الذهاب والعودة من بيت الجيران فعندما كان يتقطع ذلك الممر لصيق يهين له حباله أن وجود لمن هناك حقيقة ويحاول أن يهدئ نفسه عندما يسمع نباح كلب لأنه يتحيلة حياء يتلبس الكلب فيسقط الليل من يده في لوح كما يعطيه حباله شعور مرة حياء عندما يظنه أنه يرى هدياء حتى مع وأندتها بقول ه ر سيد عرب ضارفي يري هدياء في أدب مريب نسي أكثر من دي قبل نفس يا سحره وقلبي يرتعش خست شهرى ساجد اصبح الآن بشعور لاند تأت هدياء ريب من بعض الكتب لم تكن هدياء بل أحتها لصغيره رغول نا فى هكث حر به بحس يدك ممها عندما يطقه

ويستأب يطل جويس نفس السوع من الشعور القوي فهو يردد اسم محبوبته حتى يبدأ يستنمض صلوات ومديح ليحمل صورتها في ذهنه حتى في الأماكن التي لا تناسب الحب فعندما يذهب مع عمته إلى السوق الأسبوعي يحاول حباله كل الأصوات التي يسميها إلى شعور بالحياة يتحيلة أنه يحمل كأساً عبر لرحام وعندما يبدأ دمه بالخلم تأتي صورة الغناء بسبه ويحي كل شيء حر في الليلة لسي يذهب فيها إلى السوق الشهير يحسي ساعة في العروة العارعة المكتبة وهو لا يرى سوى شكل لفاتة يقول لنا إن مجرد ذكر اسمها يجعل حسده كالقنارة وكلماتها وحركتها كالأصابع التي تمر على أوتار هذه القنارة بالأصافه إلى الحبل

الواسع الذي يساعد ويعرقل مهمة كل من الشابين يواجه كل مصعب لغوية بلغاتية وعقوبة كجرح من التجربة التي يراى بها

يريد كل من مسفر وشاب دليل أن يصح إلى فئة الناصحين ولا بد ليصبح في الانضمام إلى المجموعة أن يستعمل لغتها وهي لغة تختلف عن اللغة التي يعرفها ويستعملها مع مجموعته التي يريد أن يتصل عنها لكن كلاهما يواجه صعوبة في التواصل مع الآخرين وتبقى قدرته على استعمال اللغة محدودة لا ترمى إلى مستوى مواجهة تحديات الظروف الجديدة

عن طريق الخدمة مع شاب ديس حديثاً بعداً مع لفئة التي يعجبها ويكون قد انجذب من سر. زوعد يقول له عندما تحدث معه شعر بالاضطرار مع يعرف ما يقول ولم يستطيع أن يذكر حو به لسؤالها به أن كان يذهب إلى سوق يبيعها بكم فقط به سألها عن سبب عدم ذهابها عنى الذهاب في هدفه في حيث - حيث - حيثاً - ومشكلته لغوية لا يحضر في كداه مع عاب - سحر سحر - حدثت له معته لتحدث عنه عن عطفه ما لا يستطيع الذهاب في سوق. عندما يصل إلى السوق لمثير يرى أنه على وشك لإغلاق وهناك بعد في بعضه القدرة عنى أن يقول فقط «لا شكر» للشابه التي سألته في السوق أن كان يرغب في شراء أي شيء ولا سمح الشاب يقول أية كلمات أخرى سوى «يا حبي» «يا حبي» عندما يطعم شعوره أقوى عليه ولدي يوكد به أنه شعوره لا يعطيه القدرة الملقوبة على التعبير عنه أو وصفه

وكلمات مسفر قليلة أيضاً بأنبه الشجاعة ليحبي صبور أنه لكنه يستعمل كلمات التحية التقليدية «السلام عليكم مساكم الله بالخير بالله جيبه هلاً وسهلاً» ولكن عندما سأل أم هديا عن دراسه يسرك الإيجابية لو لفته لتقول إنه في الصف الخامس وأنه سيعمل مع شركة

مصادري في الصيف وسدحت هدبا، بسؤال. يعني يعرف بقرا وكتب
مجبيري بيجيب مسفر بسرعة ويكلمة واحدة «نعم» وهو يرفق نظره. هذه
هي للكلمات الوحيدة التي سمع مسفر يتحدث بها يقول لها في مرة
أخرى إنه غير قادر على استعمال اللغة لينقد حله من عفا أنه العليظة
لهي لا تصدقه حتى حينما يقول الحقيقة في نهاية القصة لا يستطيع ان
يشرح لهدبا أن الرسالة التي يحملها هي رسالة منه لها ومن اللعب
لنظر أنه يقول لها بعد أن يقول كلمته الوحيدة لهدبا «مع منهي
لحديثه ومشكلته مع اللغة واضحة كل الوضوح في نهاية القصة فهو
يقن دمر لغة أخبية لا تفهمها ليعاود التواصل والكلام مع هدبا. فهو
يعرف قد سمع رديها بمرحس في سابع عشرين خدب فقد بدأت
معاشرته في البدء مع كلمته انشركه فيدوسه حتى تُعقد هذه الكلمة
فيمنهي لمن يندسه في الحظيرة عرب مسفر بكنية ويحصل
عنى كن مراب ثوب هذه لكن، سطره في متعطيه بود، يُحرك نحو
الموقع الجديد في حبابه في البس في دبرته بعض كذلت حتى انتهاء
لقصة

وهد الاستعمال للأحرف الإنجليزية من قبل مسفر في الترتيب التي
لا يعطيها لهدبا، يحدد غرضاً آخر ينقل صقر هذه اللغة من جانيه عليه
حليب لأنها غريبة وحلاية فالرموز المكتوبة تبقى ألعاباً لمن لا يعرف كيف
يفسرها أم الأساس الذين يعرفون تفسيرها فيسلكون موعوداً وقوة -
بسطيعون أن يعطوا عملاً لمن لا عمل له وأن يمتحوا الأيوب لعاله مبشر
مهي، بالفرص والرموز يحصل عمل طلائع السحر فهي تحكم بالحب
والقوى غير المرئية وكان مسفر قد واجه الجن حين كان يحصر لهم من
بيت لجيري فقد مر في ذلك الشارع المسقوف واستعمل لفاعله
والعودين ثم غنى ليتخطى متاعيه في الماعة التي احتج فيها لهون.

أما جويس فيستعمل طلباً واحداً في رحلة بطله أيضاً مشكلة «عربي» كما يقول له الراوي تجلب إلى دهن الشاب لصعير لسعر الخلاب للشرق وسرك روحه سعم بها فالأسمح محري وغير عادي لحيرة من لميوت لهيئة الهادئة يبدو السوي ذو الاسم الصحري وكأنه بعد الشاب مفتاح لقلب حبيبته فهو سيقدر عن طريق هذا السوي أن يبرهن لها عن قدرته للوصول إلى شيء لا يمكنها الوصول إليه فعلم عربي الخلاب بعد الشاب بلقده إلى الوصول إلى قلب الحبيبة بالانجذاب نحو عالم غريب جبال أحد الشايخ في الشرق يتجه نحو العرب ويعمل الآخر في العرب نفس الشيء بالتجاهد نحو الشرق.

ويستحده كل من جويس وهو لهجة الذي يمكن - سيبه البعد الأسطوري - يظهر سكن مختلف في كل قصة هو حر - من قصة لدخول في سيرة عهدياً - بعد مر عنه فيه سيرة بدخل في حساباته دوه كبير منه قوة يكون لها الرجح عند الوقوف بشدة ما جويس الذي كان له بحري - بعد الذي يمكن شتي - عرج - له سبب أفكاره وموقعه من هذا يدس نظريته حكمة - عو - له في تدب هذه الأفكار ويبدأ بطرح هذه المعارضة في حاشيته الأولى لشي يقول إن الشارع الذي يسكن فيه بطل لقصة شارع لا تدب فيه الحياة - لا عندما نطلق المدرسة المسيحية سرح طلابها وكان المدرسة وديها بقي الطلاب معها أما ليت الذي يعيش فيه الشاب متوحد في حديثه الخلفية شجرة وحدة شجرة السطح بدالاتها - من قصة بداية لإيمان في الحديثة ولا يسي جويس ما في الحديثة فيقول إن القسيس الذي كان يعيش في المنزل برك مسافح درجته بعدوه الصدا تحب شجرة صغيرة ويصف جويس ليس بأنه كان طبيباً عندما كان على قيد الحياة وسرك امواله للبحر أما لشاب فيرت عنه ثلاثة كتب يجدها في غرفه لأوساح صرميه وفي حالة مسمية

والكنيسة الثلاثة هي رئيس دير الرهبان ومصلح القديس الورد ومذكريات
فيكون ذات صفات شبيعت رطوبه لا أن الشاب يقول إنه أعجب فقط
في الكتاب الثالث لأن أوراثة كانت صفراء.

وقد أشار بعض النقاد إلى أن جويس يرسم الفتاة التي يحبها
الشاب في وضع يكون لصوره أنثياً من جنسها وكأن أشعة تحيط برأسها
وفي هذا يذكرنا جويس بالصور التي يرسمها الفنانون المسيحيون لبعض
القديسات لديهم وفي لوتف نفسه بدع جويس بطله يلاحظ تفاصيل عن
الفتاة ذات صفات حسية لها دلالات دسيرة فهو يلاحظ حركة جسمها
واهتمام حذسة شعرها ونسرتها وانحناء عناقها الأبيض ثم شلختها
لهيضاء حذسية بالذات ثم هذا جويس يذكر الانحناء المسيحي
مرة أخرى عندما يذكر بكاس القديس الأسطوري الذي به المسيحية
وأسطوره عندما يرمي القديس الأسطوري لكن جويس يسخر من كل
هذا عندما يبين طبيعة الأسماء القديس هو حينه حينه هذا القديس

ويجب أن يذكر هذا القديس الذي كان مستطفاً في جيرة العلوي
من الصور كما كان مستطفاً يمكن ذلك في سيرة الشاب في كل هذا
دلالات عن موقف جويس من كنيسته التي سرعج بها وليجعل هذه
لدلالات أقوى يجعل العمة تقترح على الشاب أن يؤجل زواجه إلى
السرور لأنها لديه البيت ولهذا يدعوها «بليخة حاصه بربا» وبكلمات
آخرى تقترح على الشاب أن يجعل الدين بينه وبين سعيد وعنده لسانه
لكنه لا يعيرها اهتماماً ولا ينجس عليها بالطبع كانت فتاته في ذلك
الوقت مبهدة عنه في اعتزال في دير للرهبانيات

يستجدهم علوان الدين في نفسه أيضاً لكن استعماله يظهر في
تعبيرات مسخرة عن الأسف لعدم معرفته بالدين لدرجة أكبر مبدئاً نفسه
والطلاب يرددون شعراً ديسيه لشكر الله تعالى على لعنة الذي نزل

كما يبقى سم الله عز وجل على لسان مسمر كلما واجهه مشكلة لكن مسمر يعرف أنه لم يحفظ من لغز الكرم ما يكفي فعند مروره في الحارة المسكونة بالجني يقرأ الدجاجة والمعدنات ثم يقول: ليس أحفظ ياسين والكريم، وكأنه يقول لو كنت أعرف القرآن الكريم أكثر لكنت بعض مثل كلي أقل حدة ولكن استطعت التغلب على بعض من معارفي.

أما في مرحلة تجلّي الحقيقة للشابين فوجد تصور شاب جويس أنه في معامرة كفارس في رحلة ليأتي بشيء مهم ليعطيه طبيبه وتجلّي له الحقيقة فيعرف مروره لمسي على فرع ويقوم جويس بمحضر القارئ لهذه النهاية عند سحابة الشابات السعد على شكل أعداء كدرس لعامل في سوي فيكون كسوت بحوض مفرقة بحد ما موق عيسى الأسفل بلسان في الحقيقة مخاضا مطلق حيث يجد بعض الناس شخصي مفرقة ولكن جهه منه رئيسي في مفرقة عظمه في نفسه فهو شخص لا يتبع بالأسفلته بل يمسد أسبانيا كمالا على الآخرين هو شخص لديه بلسان في حده بحدده على نفسه بلسان لا يستطيع سده بلسان مفرقة مفرقة بلسان مفرقة في النهاية وإن كان هناك أي ملل له فكيف في شعوره ليني لقوي بالعصب من نفسه ووصفه وهو شعور يمكن أن يتحول إلى أعمال إيجابية لكن جويس لا يعطيا أية إشارة إلى أن هذا يحدث.

أما بالنسبة لمسرح وتجلّي له الحقيقة وتوضح له أرواحه عن نفسه وعن طبيعته لمحب فيقبل مصيره باستملاء ويعتبر ذلك أمراً مستمراً دائماً فهو لا زال لا يملك القوة ليقنع بشيء شخص حدير بعينها وكانت الأحداث التي أظهرت للقارئ حرقه لنا مروره في ذلك الشارع المظلم من الجس وحرقه من بعض العليظه إشارات جيدة للتبعية الشخصية لني حصر عنوان لقارئ لها يتغير مفهوم مسمر للعالم أنه مكان يبعد الحظ فيه.

دوراً كبيراً - البعض يحفظ فيه دون الأخرى - وسيسر ليس من
لحظتي.

تبع حيوانات كل من الشاهين من معرفته فله في التعبير شيء،
حلم به - شيء - يختلف عما هو عليه يقول مسفر والدمع يهيم من عينييه
«كنت أود أن أكون شيئاً كبيراً في نظرها. متفوقاً - له مكان كدبه
بعضاً.. بل كذبة مريّة على نفسي». أما شاب ديل فيقول من النهاية
«حصلت إلى الأعلى إلى الظلاء وأبديت بعض كملون دفعه وسفر من
الفرور وبدأت عينا تشعان بحرق الحسرة والغضب».

في الحقيقة قطع كل من الشاهين حله مع مجموعته لألى ونحو
نحو المجموعه حديد متجاف بكنه لده «هاسه في هذا رجدة رغم عدم
تصاميمه بتجربته - به به يحتاج - لا به أصبح مهتدا بهد - انصمام
يعرف كل من الشاهين به سم بعض شو مرفه جد عني - انصمام إلى
فئة جديدة رقة أنه عرف جميعه أمره - حصة قدراته - لا يستطيع فعله
وبالتالي به لا يسحق عسريه -هه- جديدة به بهين بعد ولم يرد
علوان وحرس عينا بهه - رجدة بعد - بكنه من عينا التي
يعرف كل من عينا بهه - وهذه العينا غير ضرورية في عملية لعبه والشرك
لاحتصامي فالوضع المالي لكل من الشاهين مثال على هذه الصعوبات
عدم وجود ما يكفي من المال - وهذا على السطح فقد - يعنى للشاه
مشكلة تبعه من تحقيق ما يشتهي في التحول من تصويره إلى شيء - يمكن
لفتة أن نعيه من احده يعتقد مسفر أن ثوبه لأسود قد يجعلها تعجب
به - سيمثل ثوبه، الأسود على الهدو - وسأزدي العترة البيضاء، لكن الحدا،
لا أمالك سوى حدا - مادة السرية البدنية - إنه اجمل في نظرها من الحدا،
لأسود للامع سوف يقول في نفسها -هه- شاب رياضي رقة - عجبها
ستلقي على النظرة بعد النظرة»

ويجدهن جويس شابه يفكر انه يستطيع التواصل مع فتاته عن طريق شراء شيء من سوق المشهور لكنه كان عليه أن يحصل على فئتين من عمه ليستطيع الذهاب إلى السوق ولتوفر المال يركب عربة في المرحلة الثالثة من لقطار يحاول أن يجد مدجلاً و تكلفة محبوسة للدخول إلى السوق لكنه يجد نفسه مضطراً لإعاق أكثر مما يقدر عليه في شئ كامل للدخول وهذا هو المبلغ الذي أعطاه إياه عمه برداد شعوره بتقص المال عندما يرى أول ما يرى في السوق رجلين يمدان أموالاً فضية على صبيبة ويجعلان القرد تصدر أصواتاً وهي تسقط على الصبيبة عندما يعرف أن مهمته باتت بالفشل يترك العلين الذين كان يملك بهما يديه في حبيبه يسقطان دون مقفله شوق. بابه قطع نفوذ لا يمكن له أن يشتري بها أي شيء من القل الوحيد الذي لا يزال مفتوحاً.

وبقي كل من الحكيم حبه نفسه بحسب قدر تنهية شيئاً طبيعياً بسوء العمة عن حبيبه قصة حبه من طه ليل نفسه في البداية يلعب الشاب مع حبيبه في حبيبه كذا في عرف سرقة محبة ولطابق العموي لا يوجد له ما عند حبه حبه حبه حبه في الظلام وعندما يصل لهدفه يجده معتماً بعد أن اطفأت أكثر الأصوات ثم نطقاً كل الأنوار قبل أن تنتهي القصة وكلما ذهب الشاب إلى غرفة الجنوس الخلفية يذكر أن العرفه التي مات فيها لقن لكنه لا يفكر في العالم الآخر وفي العالم الروحي كمصدر يمكن أن يساعد رغبه أنه يعرف فرع العالم دون إيمان فيذكر بعد دخوله السوق أنه أحس بشعور يعرفه من قبل «عرفت صمتاً كالصمت الذي يسود الكنيسة بعد أن يخرج كل المصلين منها»

ويخلق جويس شعوراً بأن الأمور لا تسير على مايرام منذ بداية قصته. والفقرة الأولى تصف شرعاً لا مفعلاً منه قبل بيت مهجور وكان

لشارع معروف عن العالم كما لا يوجد فيه ألوان جذابه ولطيف لا داف، فيه ولا عاطفه ولنظر كتيب بسما - يتسحبه وعالم بارد ويبقى الشعور بأن الأمور لن تكون على مايرد طوال القصة فالهواء في ليبت متعصر ورجاج الشباك مكسور والعرفه لمي يجلس فيها غرفه موت القسيم أما لمع مهر شخص يحتن منه عندما يراه قادماً أول الشارع ثم يصبح شخصاً يتحمله على مضاضة لانه يمثل القوة التي يجب أن يعضع لها اما المظر لمسقط بعني لأشياء - عن نظره ويصرب لأرض وكأنه أبر من الماء تلعب بالأرض المشربة بالذ - غرف المرل بارده وكتيبة السوق العادي مليء بالسهي ولصالح لثاقون أما عنه لعطاء انعاغة في رحبتة بحر عربس - سو طريقها ببطء عبر أماكن مظلمة وتقف ليزل إلى السوق ويبدأ حطراته فوق رصيف خشبي مهشم.

ويجمل قصة عمود في نفس هذ - سمع بالفيديو مد بذاتها فتجعل لاظهار سكتينه لمرقة سجد - يظهر المظهر المصف بتراسي، هناك فرجه سبب بمضنه سير مبرحه ركن غير ن يربح تسخوف في اللهج حتى يجمع بر ي حده عن حده بان شوب خطفه بست صة خلال مش هذا لوقت الماطر فتكون ممعة لمطر تحمل في طياتها بعض القلق على الليوت ثم هناك حوف مسمر المسمر من غداً أنه والدي يغي في دمه ويظهر إلى السطح كلما عاد إلى بيته ويروج علوان أحلام مسمر عن هديا - بتفريره لبقاري عن مقر أنه ثم يجد مسمر ثوباً جديداً عكس له أن يلبسه لكنه يرى أنه تقصه زرار وبعد أزراراً ليحيطها على ثوبه لكنه يرى أن ألوانها محتفله والمحيطان لون آخر عندما يرى هديا - وأمه يشعر بالسعادة لقربه منها لكنه يذكر أن انه يعمل ملايسه ثم يسقط في الطين وهما نظران إليه وتصحكان ويتبع هد عقاب والدته ثم هذ لحظة أجيبة من لأمل سرعان ما تتلاشى بشكل نهائي

الفتنة تحتفلان في عهده سواح حيث يعالج كل من علوان وجويس بعض الأمور بشكل مختلف فطبيعة حب كل من بطليموس معاملة عن طبيعة حب الآخر فبقدم جويس بطمد وفيد جره من لاهتمام الحسي أكثر من حب بطل علوان لهنيا . يقول مسر عن هديا . ولها « قامة وحلاوة » لكنه يصيف مسرعه « وادب هي الهيب مثل الدرة » ثم يصيف « وفوق كل هذا أعرف أنها تقرأ وتكتب ومعها الآن شهادة «سادة» » ثم يقول ما تعوله ولدت من تعليق برصبتها عن هديا . وفردتها لمزلية لكن رسم هديا . يذكر أول مرة مع تعبير « اء يا عيسى على هديا . » وكأنه يذكر أن الاسم يعني الفتاة ذات الأهداب وأن أعجابه بها بالإحادة إلى جانب العام برك عن لحيي لكن معرفه مسر ينشر سكن هديا محدوده وهي معرفه مبسطة عن القسي . غير صف وبنده ب . لله معرفه مسر يظهر هديا . مع من عدم قدرته على معرفة النساء . س عيسى مع زائدة هديا . وظنه أنها نبي . لسي حب . ن ظف . جها « وجهه سفي . مع ولدتها ليتصح له ب أحبها « مسخرة » . بالإحادة إلى هذا مسر مسر بطمو عطفة الحب على حبه عندما يكون قرب هديا . او عندما يذكر سمها

أما جويس فيعطي صورة مسر عن سكن جسم بدي . ولكنه لا يذكر تفصيلاً واحداً عن وجهها . فهي تبدو دائماً وضو . بأنني من معها فعندما يصفيها في المرة الأولى يذكر ترائص جذبة شعرها وتبورتها من جانب لآخر وفي المرة الثانية يقول إن الصو . الأني من حلقها حمله يرى مفاصل عرقها وشعرها الذي كان على تلك لحيي ثم يدعا لحيي كانت تمسك لحاجر أمام المرل ثم طرف ثوبها من الأعلى إلى الأسفل حتى ركر لصوص . على أطراف شلحتها المتدلية تحت ثوبها . وهذه هي الصورة لحيي تعود إلى دمه . ثما فيتذكر عفاً بيصا . وشلحه بيصا . ويعترف أشاب بأن أفكاراً عابثة محتفلة كانت عملاً عقله . ويضطرب حسده كد اضطرب حسد مسر عند قربه من الفتاة وحاصه عندما تتكلم معه لأول مرة

يضطرب ولا يدري ما يقول. وبقي الفتاة هذه الصورة الذهبية دون أن تصبح حقيقة بالسية له

كل من عنوان وجويس يحب المكان الذي يصح فضته فيه بوصف كل منهما للمكان يؤكد على أن جويس يكتب عن دبلن وعنوان عن منطقة لجوية من المنطقة ولكن كلاهما يجعل مركز اهتمامه محتلاً من اهتمام الآخر وجويس يبرز أماكن معينة وشوارع معينة من دبلن ولكنه يشير إلى الفقر وعدم المساواة وعدم وجود العدل فيه رغم حبه للمكان أما عنوان فيصف مكاناً ملوثاً والموت والشعور بوجود نوع من التعارض في القرية لكن عنوان لا يصف مكاناً معيناً بل يصف مكاناً قد يقع في مدينة كبيرة من منطقة يهيمن مكاناً طورياً يهيمن بيوتاً من الطبقة الوسطى من مدينة مستعمرة مكتوبة بالجميل لكن هذا يوجب علينا أن نلاحظ أنه كما نرى في هذه

هذه القصص من كثرة القصص على يد العنوان على أن يرى فيها تجربة واقعة سراج مع قصة الحرية والسياسة من تشبهاً بعنوان وجويس فيسود القصة من ناحية لكن من ناحية أخرى من الألم والصعاب المصاحبة للتجربة الجديدة.

وكل من القصة يمكن أن يقبل أكثر من تفسير يتجاوز أحداث القصة وقد حظت قصة جويس بالعديد من التفسيرات يمكن لنا أن نشير إلى أن جويس لا يعطي بطله أو قاتله اسماً هذا اسمان في قصة مايجن وهو أخو العناد والسيدة مرسر التي تزور عمه الشاب وكلاهما لا يلعب أي دور بارز في القصة وما أن القصة تروي على لسان الشاب فهذا يعني جويس من إعطاء الروي اسماً لكنه بإعطاء لهبة علامته وأخت مايجن باستمرار يعبر من كيدنها فحوضاً عن أن يكون شخصية ذات كيان في القصة تصبح شيئاً لا ترقى عن كونها صورة في

دهي، الرزي دون أن تتجسد بشخصية حاصه بها فهي الشيء الذي يحبه لشاب مرمز للقصة التي يحياها كل شاب من بعد لأن غياب الاسم وأوجهه بأسبب جعل القصة ترمز لتجربة كل شاب.

أما علوان فيعطي شخصياته أسماء ذات معنى وبالنسبة لي يحول الراوي إلى يفسر هذه الشخصيات نميراً (رمزياً) لأمر لدي يلفت لظن أن علوان في مجموعته التي تحوي خمس عشر قصة لا يعطي أسماء لشخصياته إلا في ثلاث منها أحدهما «الحب والظفر» ولشخصيات في كل قصته تقوله بأعمال وسعوط بأحداث يبدو على رأي أكثر النقاد ادبي كشيء عن الحمد على أنها شخصيات. تخص لها مفسر رمزي أما الأسماء في هذه قصة فيها من راحة سفر شخصي في مهبوح عن كل شيء لشخص الواضح ومفتوح على ساس هو الراوي في القصة الذي يحويها بمسرحية متكاملة في راحة راحة راحة أو العيون جميلة يحد لها قتل المذنب به أم صعد فيلذ عن السعادة أو الحظ بعد هو شخصي لدى تحية حب روي هذه الأسماء أن علوان لم يبرن نظره برميه في هذه بقصة عن حب حب عن القصص لأخرى في مجموعته فهي تتبع الطريقة لسردية العاديه في حبكتها وسويتها لكن هذا السرد لا يعنى أن علوان سقط من هداية التعليق على عمله العربي هل يروي الملخص التالي للقصة بمعنى قصده علوان بها

مسفر سراهق فقير وبنه إلا أنه يحاول أن يتفهم حلمه لكنه لا يعرف هذا الحلم إلا قليلاً لأن هداية تشاوي عن أبنائه بسبب قوى لا يستطيع تغييرها الذي مسفر يحاول غير منطقية وتقديرات غير واقعية عن مدركه وبعينه ومسفر يحرر في ماضيه الذي سطوى رائده والذي تذكره أنه أنه يشبهه في كبرياته مسفر يحكمه امرأة يعط غلظة

في عالم السيادة فيه للرجل له أحلامه وهو غير واقعي ويحاول أن يصل إلى ما هو سامي وروبيح لكنه لا يمتلك القدرات لكي تمكنه من الوصول إلى ما يريد. يحدغ نفسه ويعطله معارفه عندما يردد كلماته الدينيه فيه بعض ذلك بطريقة لاواعيه لكنه يصرح لنا بأنه بود لو أنه عرف ديمه بشكل أفضل وعندما يقوم بعمل فهو مقتند ولا يدري ما يعمل لأنه يستخدم أدوات لا يعرف طرق استخدامها ولا يفهمها ليسجر عملاً هو غير مؤهل له ثم في النهاية يقبل الهزيمة وكأنها هزيمة من أحد قصص المجبرعه كنها يعني الحسان فلا بد أن يقول إن عنوان يريد أن يقول غير لقبحه شيئاً يتجوز أحداثها لكن إعطاء مسعر دوراً رمزياً قد يكون محملاً بغير عنوان معاً من هذا التفسير من عند من جنتاب الفضة لكن القارئ يندك عنوان الغضب يرى أنه دوراً له فيه لال كمنصتي العيون مصر رحت نائل عائقاً أساسياً والهمزة بكين له عوض أن تكونا دلاله على تركه وانهم مسعر بحسب في الحلب ما مظهر فيسبب له مشكلة بعد أن يرى

الهوامش

- ١٨ ظهرت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية بشكل مختلف في مجلة جامعة الملك سعود
- 1 عدد 2 ص 14 ، حور سري من حكايه عبيد : الراهض رقم 385 في 4 ، مارس 1998 ، ص 14
- 2 رشيدة مهران « الصرخة مكتومة في الحيز والصمت » وحدة العربية 6 = (بولسبر 1982) ص 26
- 3 علي محمود « نغمة من قلب الصحراء » محمد عواد الصديق من أجل الصديق « الراهض رقم 96 ، 6 أيلول 1987 ، ص 7
- 4 بريدة ، نادي القصير الأدبي ، 8485 ، ص 14
- 5 بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1985 ، ص 63
- 6 الراهض ، دار المربع 1987 ، ص 144
- 7 « الحكاية بدنية ، قولها » ص 14
- 8 صلاح بن حنيف ، حشاشات في مدينة 1416 ، دار نبال صناديد ، ص 17 رقم 1416 ص 9

* * *

لقد أصبحت الرواية في الوطن العربي اليوم وبعد محاولات كثيرة منذ نهاية القرن التاسع عشر، نوعاً أدبياً متميزاً ومستقلاً عن الأنواع الأدبية الأخرى، مثل المسرحية والقصة القصيرة والمقالة

وقد تم بالياف الكثير من الأبحاث التي عنى بأصول الرواية العربية وبديتها، وتأثير الأدب العربي فيها، وعلاقتها بالموروث لقصصي العربي وتجديد لحيوه ما لا يحصى من الكتب التي تولي الرواية على مستوى بعض عربي عامة غير مستوى محلي نظري الكثير من التحليل، سند الدراسة وهو صوبت هذه الأبحاث سرور حيث نجد اهتماماً خاصاً أثر به لفهمه، لذلك لأدبه لحيته جرى تولي حل اهتمامه حوب بأثر الأرباء العرب بأفكاره العربية، نجد أيضاً الكثير من الاهتمام بالأثر الأدبي العربي وفقائه هذا الأثر يدرك عن مواهبها بروايه تجده وما يحب من مبادئ أو لا يهتم به ليح وفي خصم هذا الإنتاج الذي لا حصر به رجعت به في حسن لأحوال هناك صحت بام، وفي معظم الأحوال هناك هجوم غير مبرر على ما يسميه الكثير من لفاد لعرب وروايه التفسيرية والترفيهية. لذلك فقد قررت القيام بهذه الدراسة التي تهدف إلى إعادة النظر في طريقة تقسيم الرواية من حيث هو نوع أدبي (Genre) له استقلاله عن الأنواع الأخرى من مسرحية وقصة قصيرة ومقالة، وكما أنه للمسرحية أنواع كالترجيديا واكوميديا فبأن للرواية أيضاً أنواعاً يمكن تقسيمها إلى الرواية الجادة Serious و للرواية الرائجة Popular وهذا التوابع يصمان أيضاً نوعاً فرعية (Sub-Genre) لابد من الكشف عنها ولتعريف بها لما لهذه من أهمية في الكشف عن خصائص كل نوع فرعي هذه الخصائص أسي أهم

بها لكتاب وبتوقعها القاري حتى قبل الشروع في عميقه القراءة وبحوار هذه الدراسة للوصول إلى الأسباب التي دفعت أكثر النقاد إلى الابتعاد عن دراسة النوع الذي حيد تسميته به «الرواية الرنانة». وترت ساحة لتقد الحالية من أي نظريات نقدية تعتمد على التحليل لمعي بدلاً من اعتماد المعايير الأخلاقية كحد فاصل بين ما يستحق للدراسة وما لا يستحق ذلك مما أثر في إنباح الكتاب لدين مارسوا للكتابة في هذا النوع من مثل إحسان عبد القدوس، وكانت نتيجة عدم فهمه خصائص الرواية الرنانة ومخبراتها هي السبب في الهجوم على هذا مؤلف وبعض رواياته ولعل أسباب الهجوم على أعماله هي في حد ذاتها مخبرات الرواية العاطفية حد نوع بره برنجد سي. اب. لي صابر لقراء عني إنتاجه، وستأتي على ذلك بالتفصيل فيما بعد.

أحد الجوانب المهمة في تأليف من يوثق منها لاحظ هذا البحث صفة التسمية وسكان هي علاقة - به - بمسألة يمكن حصة - بهجرة لاهل - لاهل - محسنه نصر هـ - روت بدو دحت فيه وسائل النقدية وكنولوجية حديثة - سكان - محسنه - منها في مجموعة كل جزء من حياتنا اليومية، وبرامجها وصفتاتها تعرض كل ما هو «خلاق» وصغير وما هو غير ذلك، نجد سؤالاً يطرح نفسه ولا مفر من الإجابة عليه هل يمكن الحكم على الروايات الرنانة بالطرد من «رأس الأدب والنقد» وبأنها وراء الحدود، نظراً لوجود مركزية أدبية تعد كل ما هو واقعي و«خلاق» وصغير الأساس والمثال، وكل ما هو بعيد عن تلك لمركزية الأدبية غير هي وغير مقبول، وبالتالي لا يستحق للدراسة وللقراءة؟

لأبد من الإشارة أيضاً إلى أن البحث سيتركز إلى فصايلاً أخرى من مستقبل الرواية والنقد الروائي، هل تتغير نظرة النقد العربي الحديث للرواية الرنانة إذا ما تعرّبت النظرة النقدية الغربية لها؟ علماً بأن النقد

لعرابي قد تأثر، صد نشأته، بالفقد العربي، وبالنظريات العالمية، هذا سؤ ل لا يد من الوقوف عليه وإحايه عنه، حاحه وأن الروايات العربية ابرازحه بذات وحسد السميات من لقرن العشرين تستغلب اهتماماً مريداً من لعماد والأساتذة الأكاديميين في العرب بشكل خاص، وصارت هذه الأنوع مما يتوقع دراسته في الجامعات، هل تنوح أن تتوقع مثل هذا التعير في الوطن العربي؟ علينا الانتظار بصع سوات حتى يكون التأثير كيداً ثم لماذا نحاول دوماً الوقوف أمام السيرات الجديدة ولا نسمح للعارئ بالاحتيار، هل ستبقى السطحة الأتوية مسيطرة على مواحي الخبة في مجتمع العربي كده، حتى في الأدب، الذي يعد تجربة شخصية ونظرة ذاتية؟ إن هذه لفصا لهن علم حاس من فاهمه لا يد من الوقوف عليها لتعد لأحارب

المراحل الأولى: الفن القصص العربية الفنية:

لعمد من الضروري عند حديث عن نوع أدبي تأسيس الفن الروائي في لعرب لعربي ن سذكر ن عرب ففحه جري سابهة مع لرواية من حيث المصموم والهدف، كانت موجوده في الأدب العربي، ويكتفي هذا بأن سذكر أن المقامة كانت أشهرها وهذا يدعونا إلى الوقوف السريع عند المقامة والرواية، ليتبين اهاداهما، ويكشف عن موطى لشبه ولاحتلاف بينهما ولايد من التبيه إلى أن هذا الشبه إنما يدرس منس إطار لمرحلة الساريحيه المقصودة، مرحلة الشو، والتكوّن لروائي، ويتحدد أكثر نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين مما يعني أن الرواية التي نتحدث عنها هي وليدة مرحلة ساريحيه غاب فيها الوعي القومي لقرن به كموع أدبي متميز له خصائصه كما أنه من الضروري أن يدرك أن النقد في تلك المرحلة كان شبه غائب عن الساحة

لأدبيه، لا نجد منه إلا بعض العبارات والمجمل التي احتوتها أعمال لأديبا صحن مقدمات أعمالهم، هؤلاء الأديبا الذين كان عليهم حمل مسؤولية تأسيس العمل الروائي وفي الوقت ذاته وضع الخصائص لعليه له مما لا بد من أحده بعين الاعتبار عند حديثنا عن تأسيس الفن الروائي العربي وعلاقته بما سبقه من فنون قصصية كذلك لا بد من الوقوف عند الرواية الأجنبية المرحمة التي بدأت بالظهور والانتشار والتأثير في الرواية العربية في تلك المرحلة مما يعني أن نجد أحرارنا يقف أمام الكنايب هناك، وهو مسألة الروايات المترجمة، أو لنقل الرغبة في الوصول بالقصص العربي إلى المستوى الذي وصله وحققه لقصص الأجنبي المترجم من شعبه لدى بعض هذه النحبات نجد من راسخ راسخها أمام أعجبا عند بعض هذه النحبات كذا هناك ذلك كمنك ياتنالي صورة حقله من قسده لمرارة كذا يهدهد في ركب في لمقد العربي في حتى لقد الياء

ليس إلا ما عرفنا من بعض فنون قصصية عربية، في العصر الحديث الإسلامي في كذا لها خصم، هذه النحبات في جانب لشعر ثم نعرض بشكل موجز لفنون القصصية في العصر الأموي والعصر العباسي، حيث تعبر وضع الفن القصصية، وأصبح مستقلا له خصوصيته وهماه وكان مصدرا أساسيا لتسلية الخلفاء والناس في مجالس لسمر أذاك هذا التوزيع الخاص بالفن القصصية الذي كان يتناسب مع متطلبات الناس هناك، ويستجيبا لمتغيرات والنظورات، كان ليدرك الأولى للفنون القصصية الحديثة التي تصب لرواية والقصة القصيرة والمسرح، ونحصر بالذكر المقامة من بين هذه الفنون، لما بينها وبين ملحولات الرواية الأولى في بداية القرن العشرين من تشابه ملحوظ، خاصة التشابه في المصنوع، والهدف من الكتابة.

1) العصر الجاهلي والإسلامي:

عرفت لحكاية كثر قصص في الأدب العربي من د لعصر الجاهلي، وكانت من أساليب لسلطه بذلك، حيث يقوم الراوي بعرص أخبار وحكايات هدفها الأول تسليه القوم في مجالس السرور، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، حيث قال الله تعالى في كتابه الكريم في سورة يوسف آية (3): ﴿نحن نقص عليك أحسن القصص﴾ واستخدام فعل لتعصیل هنا «حس» يدل على وجود فن قصصي قديم عند عرب الجاهلية، إلا أن القرآن لا يأنفصل منه، ومعظم هذا القصص لم يجل لبنا إلا ما تم تدوينه في عصر لاحق عند تدوين الأمثال ل لهدن من صفة قوية بهما، بمعنى حب ن معظ الآل العربيات هي محضه حادثة أو قصة تعارف غيبه تقوم، وأصبح مما يوجد به على سبيل انفع والموعظة ربه، يؤكد ن هدف من قصصه في بعض النسخ هو تسمية اقوم وغربن حكايات غيبه من «غريب» مأثمة «أشس البكر»، وكذلك الحال في لغز ن كريمة ن قصص لأبي الأبره سببه ما قصدت فيه من موعظة حصه ثم ترب غيبه عند نكر من صفة اذني اطل على غيبه لعب «القصاص» لشرح هذا القصص على لقوم ومساعدتهم في استخراج تلك الموعظة المقصودة.

من هه يمكن القول إن القائمة والتعليم كانا لهدف من وراء هذا القصص ولم يقصد لذاته، اللهم إلا إذا أضلنا بعين الاعتبار ن لصيغة والعظة يستقر في الأذهن، ولحق نجاح أكبر اد ما قدمت على طريق الحكاية والقصه ولايد من أن تشير إلى ن هذه الصون كان شعبها لشعب هو إيمان رساله أو فكرة للمسمعين أو المحاضرين، مما يعني أن الجمهور ويبس طريقة الإلقاء يجدون في الراوي صورة المبسط الذي يسر كن شيء لخدمه هدفه، ومن هه فإن اللغة والأسلوب وكافة العناصر لقصصيه

كان ولا بد أن تتناسب مع مستوى الجمهور حتى يتحقق التواصل والتفاعل بين الراوي والجمهور وهذا ما تحدث عنه أهل الصحافة وبلاغه لاحقاً في حصة حديثه عن «المقام والمقال» وكتب البلاغة عية بالصحاح التي وجهت للأدباء تحثهم على تحري الألفاظ التي تناسب الجمهور والمستمعين، وقد أورد الجاحظ في البيان والبيان عدداً من الأمثلة حول هذا الموضوع، منها قول صخر «هو الأشعث (البيان والتبيين: ١92) «لا يكتم سيد الأمة بكلام الأمة ولا المخوك بكلام السوقة» ومدار الأمر على قيام كل قوم بقدر طاعتهم، ما لحق عليهم على أقدار صائرهم» وقد أكد بشر بن المعتز (البيان والتبيين: 136) على ذلك في أثناء حديثه عن لبيح، حين قال «فكي في ثلاث مائة دينار ثلاث مائة مكشورة» فليكون لفظاً وثيقاً عليها، وقبح سبها «فكون معبراً بدهر» مكشورة رتبة معروفاً، إما عند الحاجة كدس من يتضح بأن يكون من سعي بدهر رتبة مدار الشرف على مذبحه «فمعهم معاً فقه الجدل» يجب لكل مقدم من المقال، وسيله ذلك سيكون محوراً في الجمهور، ليسوى المعوي لكي تتم الفائدة

(2) **المصدر الأموي:**

إن قصص العشق والحب العذري وحكايات العرواح من مثل قصة
البحر والبلد، قيس وليلى، وجنيد وبنت النضر التي ورد ذكرها في دوريس
شعر ذلك العصر غير دليل على مصور هذا الفن أولاً، وشغف العامة به
ثانياً، وبه إلى الأهمية أن يوضح هنا أن القصة كانت جزءاً لا يتجزأ من
الشعر، ولم تكن مقتصرة على الفنون الثرية ولعل لبعض يقول إن في
ذلك خلطاً بين الفنون الشعرية والثنية، ولكن الحقيقة تبي أن هذه الفنون
كانت تتوصل ويرد بعضها بعضاً، والحكاية كانت عنصرًا مشتركاً بين
الفنون الثرية والشعرية، ولم يكن هناك تمييز بين أفضلية هذا الجنس أو

دث في التعبير عن القمص والحكايات، إلا من حيث استخدام قولبي شكلية مختلفة أحدها شعراً والأخر شراً. وبما أن الفن الأكثر جلالاً في ذلك وقت هو الشعر وإذ ما تذكرنا أن الكلام المظوم كان سهل الانتشار والتقليد فلا عجب دأ من لجو. لأدبياً. إلى الشعر لشعر قصصهم بدلاً من البحث عن نوع جيد لسردھا.

3) العصر العباسي:

ما أن وصل إلى هذا العصر حتى نجد في القصة يتطور بشكل ملحوظ. وكما يقول شوقي صيب (1966: 441) «إن العصر العباسي عصرًا حطرت فيه من تطور سيرة العربي. بحرب له تشكلات اليونانية والفارسية والتجديدية وكان من ف تشكلات نبي قسما لدولة العباسية». وكان لسيرة حركة الترجمة والتعريب أثر كبير في إدخال أساليب قصصية جديدة إلى الأدب العربي فاستوردت حكايات مني تدور عن السيرة والخيالات من مثل «كاتبلة ودمنة» من ترجمه بن المنيع كما ألف مهمل بن هارون كتابه «السير والشعوب» متأثر بأسلوب بن المقفع وعريقته. يستورد حكايات الخرافة مني منسجبة كسيرة لعل عن لقاري. ثم عكف على تأليف كتب الحكايات المتخصصة الهادفة إلى تصوير مظهر نفسي إنساني أو مظهر اجتماعي بعينه. على نحو ما نجد في كتابه «الخلاصة». الذي كان بداية لانتشار الكثير من الحكايات الهادفة المشابهة من مثل «المكافأة» لأحمد بن يوسف الخلق بين الداية، وكانت تهدف إلى تصوير ما يلعبه الإنسان من خيال إذا أولى الجميل للأخريين. وما يبقا من شر إذا فعل القبيح وأساء إلى غيره ولعن من لصوروي نسبته إلى أن العيون القصصية الجديدة لني دعت إلى الأدب العربي آنذاك تد تأثرت بحركة الترجمة والتعريب التي كما سمرى

كاتب ور. شوق. لرواياته العربية الجديدة. وأن التأثير بالأدب غير العربي

لم يكن حديثاً على الأدب واللغة العربية، ولم يحاول الأدباء، ولا فلاسفة في العصر العباسي رفض الأنواع الجديدة المستحدثة وإنما ساهموا في استقبالها والمشاركة في الظلم فيها إلى أن بات من المستحيل التفريق بين ما هو مستحدث وما هو قديم، وسقط على موقف الأدباء، في العصر الحديث من لروبه، حاضره الرواية لرائحته، لمكتشف عن موقف يكاد يتناقض مع موقف هؤلاء في الموضوع المناسب لذلك.

ونأتي إلى نهاية القرن الرابع للهجرة حيث ظهر من المقدمة، وهو من أكثر الأنواع القصصية السابقة الذكر شبهاً واثيراً في الرواية العربية ولعل أكثر البدعيين في المقدمة هو **يحيى الزمان الهبلاني**، الذي نسج على مسرته بسبب بعد التوفيق والخيال، مقدمة من الساجدة الاصطلاح كعب عندها أحمد حسن أبو عمر^{١٥} 1998: 58، هي عبارة عن حكاية حدثت لصغير مشهور موسيخ يدعى موشى وطباق وعبرها، بسبع شخصيات شعوية الراوي، وشخصية لبطل لذي تدور حوله الحكاية، وهذه من مميزات نوح نوحه السعيدة التي تدور حولها الحكاية ليست شخصية حقيقية، وإنما هي من ابتداع وحلي المؤلف مما يدل على بأصل فكرة الشخصية الأدبية عند العرب منذ زمن طويل، وقبل دخول هذه الفكرة مع الأدب الغربي الحديث. أما عن مضمون المقدمة فهناك خلعت موضوعاتها من أدبية لغوية أو فقهية أو مجوزية أو حيالية أو أخلاقية، إلا أنها تنتمي في النهاية لتؤدي هدفاً أو وظيفة واحدة وهي التمتع والتعليم والوعظ وبرسك على عصر لتشويق والمداخلة والإنارة في تحقيق أهدافها كما أن للمقامات كمن قصصي مغطى تقسم فيه أجزاء المقدمة إلى بداية ووسط ونهاية، ولتركيز فيها عادة يكون على الشخصية التي تحرك الأحداث وحصل بها إلى النهاية، حتى يحقق الكاتب

لأزمة الثقافة. خاصة وأن المرء أقبِلوا على قراءة هذا الأدب بهذه، مما شجع المجالات والمؤسسات ولأدباء إلى تبنيه وتوجه نحو الأدب العربي يهلون منها ويحاكون كل ما تقع عليه أعينهم مما قد ليس تيمية مارل يشعر بها حتى ليوم وسمثل في التأثير بالمدح النبذ والأساليب الفنية ولهذا فإن دراسة المحاولات لروايتيه الأولى وحده في مجال الرواية الرائجة، لا تكتمل إلا بدراسة تأثير الفن القصصي لتدبير وتأثير لرواية المترجمة في آن واحد، والذي سيقود إلى الكشف عن أسباب رفض الرواية المترجمة، وعدم الاهتمام بدراساتها وكأنها لا وجود لها في الأدب العربي الحديث.

المهاجرون الشوام، الترجمة والصنف:

أما عن ناصر رومان مترجمه ما يكبر من المجالات لصنف التي صدرت في ١٩٨٠م. ثم أعقبه تسع عشر رواية أخرى كانت بعضها على صنف عدد من الروايات مترجمة لأهداف المختلفة. رُسمت بعض مداخل كـ صنف أكبر عدد لأحداث العربية والمترجمة ضمن عمل قصصي ما بين شراء كسيلة على صفحات المجلة أو الجريدة. مما كان له أثره في جذب القارئ وبالتالي ضمان عدد أكبر من المبيعات للصحيفة أو المجلة. بينما كان من هذا البعض الآخر مجرد تحديث العمل الروائي العربي، أو عرضه مع كثير من التحريف والتصرف بمجريات الأحداث وأسماء الشخصيات.

وقد ترجم عدد كبير من الروايات التي بدلت اهتمام مترجمي. وبكيفية ان تقسمها إلى الأنواع التالية الأول، الذي يركز على القصص العربية ولعاطفية. ومن أمثلته رواية «بول وفرجين» لهرناردان دي سان بيير، التي ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان «الأماني والفتنة في

حديث كهلل وورد جنة^{٢٠}، ابن الناصي فهو القصص الذي يجعل بالمعالمات وخاصة البوليبيد، مثل التي شتهر في برحتها موري لبلان وسماه «روايات اللص الشريف» التي كانت ترجمة لأعمدل كل من «أولر كوثان دول» صاحب روايات «شرلوك هولمز» وأعمال «بن جونسون» وغيرهم ولثالث القصص الذي يصور المشاكل الاجتماعية من مثل رواية «المؤساء» لـ «فيكتور هوجو» التي تم ترجمتها أكثر من مرة ورواية «قصة مدينتون» لـ «تشارلز ديكنز» التي ترجمتها محمد السباعي بالرم من حنات لمجوعات العامة هذه الروايات كلها إلا أن مفهوم الحب والعراف المرفق لعصر لعامة شكل عاملاً مشتركاً فيما بينها وقد بقي الباحثون على هذه الأعمال قد ترجموا الكثير من التعبير رثشويه وأحياناً نفس «تسعة ليشاسب عمل أنشاس مع هذه مترجم كما أن الكثير من مترجمي «تسعة ليشاسب» في ترجمته واكتفى بالإشارة إلى أنها مترجمة عن «تسعة ليشاسب» رغم أنه مترجمون في تعبير «تسعة ليشاسب» التي مترجمة من «تسعة ليشاسب» مع دوني لقارئ العربي وفي حالات كثيرة لا يذكر أي من هذه المترجمين، وأدعى المؤلف كتابة هذه الرواية أو تلك إلح، مما يدل على عدم احترام مترجمين هذه الأعمال أولاً، وعدم تقديرهم لمواهبها الفنية وقبيلتها ثانياً، والاستهتار بمسؤوليتهم كمترجمين ثالثاً^{٢١}.

ولا سبيل إلى الحديث عن الرواية المترجمة دون لوقوف عند الكتاب العرب الشوم (من لبنان وسوريا) الذين كان لهم الدور الأكبر في تأسيس مجلات التي روجت لهذه الأعمال وتذكر من هذه المجلات مجلة «الهلال» التي أسسها حرجي ريدان عام 1895، مجلة «الصبا» التي أسسها إبراهيم البزرجي عام 1898، «الروايات الجديدة» التي أسسها بيوملا زوي له عام 1910 وغيرها^{٢٢}. وكان هؤلاء جميعاً من ساهموا في

استشار لروايات الأحمية المترجمة، وخاصة الروايات التي سميت بروايات السلية والترفيه

ننظر إلى أعداد المجلات التي صدرت وتصيف لروايات التي سم برحمتها من حيث مضمونها وغايتها. يكشف لنا أن القارى كان شديد لاقبال على قراءة الروايات العاطفية وليوليسيه والمغامرات وأن الكتاب لشواء جازوا ليلبوا رعيه وحاحه لأغلبيه من القراء. ولأن لعن الروائي العربي لعائن لسموذج لعربي له يكن بعد متأصلاً في لأدب لعربي ابدان من لترجمة كاتب الطريق الوحيد اسم الكتاب في هذه المرحلة لتقديم ما هو مسمى وعش. هذه الافعال لشده على الروايات التراثية كان له نتائج لاسيما لبعض بعض لكاتب اديب. بعض التجربة الروائية من ضمن عملهم القصصية ان كان هدف بعضي أخلاقي، اجتماعي سياسي تاريخي 'نفسه' حكاه بعرضه شوقه، حتى يتمكن لكاتب من احط بالراء. وكذا بقعة بقرية تصور الصراع بين الخير والشر بعرض بك هذا من لاجد لعربيه. تعتلي لأخطار: عمل من يربب سحباب مع رسيحه لشاميه أن مجموعته اخرى من الكتاب المعنطين ويعرض على حلق الأمة وخاصة الجيل لمره عارض هذا التيار (بما الروايات التراثية) بشدة. واعتبره مضيقه بدوق والطاوب، خاصة وأن كثيراً من المعاهيم المتصلة بتصوير الحب والعلاقات العاطفية لا تتفق مع لعادات والتقاليد في المجتمعات العربية لعاطفة وكبدل لروايات السلية دع هؤلاء إلى تأليف أدب يعبر عن التحديات التي سواحه المجتمعات العربية من أرموت وعقبت، ويكون له بالتالي دور في تثقيب العامة وإرشادهم إلى تقدم الأمة.

كان للصحافة والمجلات الأثر الأكبر في حركة لترجمة، فقد كان

المهجرون الشوم يمتلكون هذه الصحف والمجلات، وكانت مصالحة اجتذاب القراء مهمة بالغة حاسة وإن كل مجلة أو جريدة ينسوق بمحاوطة المادي على عدد القراء، وبما أن الصراع السياسي الذي كان العامل الأول في المفاضلة لصحفيه أذاك قد حفت حذبه في بدايه عهد الاحتلال، فقد كان من الضروري لأصحاب الجرائد والمجلات أن يجدوا وسائل جديدة تجذب القراء إلى صحفهم، وكان نشر الروايات الرنانة هو الطريق إلى تحقيق هدفهم هذه من هنا بدأت كل مجلة بتقديم هذا القصص على شكل سلسلة، وبما أن الفن الروائي لم يكن قد تأسس في الأدب العربي حتى ذلك الحين، فإن المؤلفين وجدوا أنفسهم مجبرين على ترجمة كل ما هو ممتع ومثير عن الأدب الغربي بحرف - يذكر - لجلالات قسرية التي بثأت فيما بعد سبب الأسلوب، به في استقطاب جمهور خاصته بعيد شعرة أصحابها - **محمود علي الخليل** - يريد - بساسة، فلم تصبح لمشاركته بالترجمة محصوره شعر المهجورين سواء ما شملت لمصريين بدأً

وما يهيب من هذا العرض هم أن يحدد كبيراً من الروايات قد تم ترجمتها كما ساعد على تسهيل رأيي عدم بالنسبة بررسي ودفع لكتاب إلى الخوض في الكتابة الروائية على الرغم من عدم إقرار شرعية هذا النوع الأدبي خاصة من وجهة المحافظه، وعدم اعترافها به كموقع يستحق التقدير ويحسد أن بين أن صراع الكاتب بذاك كان مع سلطات متعددة وعلى مستويات مختلفة فهو أولاً ضد نوع أدبي جديد (الرواية) ليس له أسس نقدية عربية، بقايله الشعر المستبد إلى قواعد وقد متداول في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي شائياً أن الممارع الأقوى للموسون القصصيه لقديمه وأعمى الشعر، كان له حضور قوي في تلك العترة وغير مرحلة تطوير وتعبير، بسما نظر لرواية كولبد غير شرعي في الأدب العربي لأنها جاءت من العرب. ثالثاً، أن المرحسومات التي عالجتها

الرواية لرائجة في ذلك الوقت من حب و غرام و محرم كانت تعبر مقبولة في المجتمع العربي بشكل عام و المجتمع المصري بشكل خاص. بينما نجد لشعر يعرض في موضوعات من الاعتراف بشعر عيناها من ومن بعيد، حتى وإن كانت تلك الموضوعات هي الحب والعشق والحرمان. نتيجة اختلاف الأساليب وطرقه لعرض ربيعاً، أن الهدف التعليمي الذي لازم لقصص القديمة لم يلائم وإنما تغير إلى شكل آخر تمثل بما كانت اسبغة من الأدب. تسميه بالأدب القومي و المصري أو غيره مما يبرز هضم وعقبات لشعبه المعينة. كما وصح ذلك محمود سمور 1945 - 82) «تجمعت جمهره من أدبه، والمفكرين يفتخرون لقصة قديمه الفني». فكانوا يدعون إلى الجديد في مختلف صاحي لثقافة وينشرون ذات مصري تجميع» بعد كتاب لوز - م ت راحة يستعد عن الهومو والمثلك حوسبه لقوميه. والتحول تذبذب كان من سببه التفرع عن القاري م م س كان مزيج هدم : شعور كان هذه البعثات أدت إلى تركيز على انه بركة علة و دة فعة والتهدده وإهمال لرواية الرانجة مما لا يحد من النظر إليه من دة جديدة

المحاولات الروائية الأولى:

بعد ما سبق مرصه يرى أنه من الضروري لهذا البحث، الوقوف على بعض المحاولات لروائيه التي كانت متأثرة اما بالفرن القصصيه لعربي القديم وخاصة لمقامه كما هو الحال في عمل محمد المبرلي و طيف محسن بن هشام» ر متأثرة بالروايات العربيه كما هو الحال في روايات حوحي ريدان التاريخيه وسها «الانقلاب العشوائي». ر ذلك لتي تم تأليفه نتيجة التأثير بالروايات العربيه المترجمه وسها «حسن لعواقب» لريسه قواز.

1) المولداني: حديث عيسى بن هشام:

ما عن حديث عيسى بن هشام فقد تم نشره على شكل سلسلة من
 بين عام 1898 و1902 في صحيفة «مفتاح الشرق» التي كان يشرها ولقد
 المولداني تحت عنوان «خبرة من الزمن» ومن عنوان الكتاب تظهر له صلة
 بين عمل المولداني والفن القصصي العربي القديم ممثلاً في المقدمة،
 فالمولداني أطلق على كتابه اسم «حديث» وسمى بطل حكاياته «عيسى
 بن هشام» وهذا يدكرنا بعض المقدمة، من حيث هي «أحداث» تدل على
 مجموعة من المستمعين ثم إن اسم البطل هو نفسه اسم بطل مقامات بديع
 الزمان الهمداني أما عن سبب لكتابه فإن الكتاب يهدف إلى تصوير
 عيوب المجتمع المصري من من منظور زائد في مقدمة جروب
 الحياة لاسبب لاجتماعية والاقتصادية وهذا من شأنه أن يكون بديع
 لزمان الهمداني يهدف إلى تغيير في نمطية بديع الزمان، لتصبح بديع
 وهناك هدف آخر مكتوبة جدير بأن لا ننسى وهو «إدراك العبداني» إذ أن
 لهمداني والبريدجي يهدف إلى تغيير نمطية بديع الزمان، لتصبح بديع
 عظيم اللغة العربية، مسجدة، حرة، لا تتعبد كعبد مساعد وثاني
 يهدف إلى التعليم لاجتماعي بالكشف عن عيوب الفساد لتشر في
 المجتمع المصري، بالإصاحة إلى تعلية اللغة العربية وأهداف المولداني من
 كتابه، خصها في المقدمة (1984: 22) حيث قال:

«ويعد هذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان في
 نفسه موضوعاً على نسق التخيل والتصوير فهو حقيقة
 مشرحة في ثوب خيال، لا لأنه خيال مسجود في قالب
 حبيبة، حاول لأن يشرح به أخلاق أهل العصر وطوارمه
 تصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي
 يتمتع اجتباها، والفضائل التي يجب التزامها».

إن هذه الوفقة السريعة تبين الصلة القوية بين هذا العمل ولقائمه، والتي سيطر عليها منذ قراءة العنوان «حديث عيسى بن هشام» وبمستمر مع ونحن نقرأ صفحات الكتاب كله، فمن صوره هذا الباشا الذي بعث من قبره، ليجد كل شيء قد تغير. إلى صور الريف الاجتماعي، إلى ظهور واحتماء عدد من الشخصيات حسب الحاجة وأحياناً من غير مبرر إلى المعارضات الثقافية لطويلة التي يتلوها لمؤرخي على أسماعا، إلى الاستطراد في وصف مظاهر الطبيعة وخاصة في بداية لعصول، إلى الاهتمام الكبير بالمحادثات ليدفعه وخاصة لجمع، كل هذا وغيره من جواب الشايه التي لا ينسج الخفاء لعرضها، إني هو دليل وأصح على أن الفن لقنصى بعرضي لهذه العمل بالقيمة مدد في دجالات الرواية لا أن كمد به بحجب عمنه لـ يذكر أن جانب سقمي الذي كان أساس مدته حديث عيسى بن هشام ون حلت في صوره، سوف يكون من كمد عوامن ونفق روه السندى الترفه واعبدها مما لا يستحق نقد، ولاهتمام بقدر كبير يورثها على هذا السرد والهدف الذي أصبح عقيماً للأدب فهذا،

2) جرجي زيدان: الانقلاب العشائري:

وستقل لي النموذج الثاني من لأعمال التي حاول مؤلفوها وبثاثير الروايات العربية، أن يجوا من سيطرة الجانب التعليقي لكائنة، وذلك بان قدموا أعمالاً تحتوي على الجانبين لتربيهي المسلى والتعيسمي الهادف ضمن عمل واحد ولعل خير ممثلي هذا التيار هو جرجي زيدان وسعدون استبيان هذه المحارله من خلال روايته «الانقلاب العشائري» ويجب أن نذكر الاختلاف في السوجه ما بين الكتاب المصريين وبين الكتاب لشوام ندان، والذي أدى بالتالي إلى اختلاف في التوجه نحو الأدب لعربيه فبينما نجد أن همام معظم الكتاب المصريين بسجه نحو

لعمري القصصية العربية القديمة، ومحاولة إحياء التراث العربي القديم، وإزاحتهم عن عتلى الآداب العربية بسبب الظروف المصاحبة ليواعث وطنية وقومية تجد أن الكتاب الشوم ولوا يوحوهجس نحو آداب العرب، وعى ليواعث تصادفة تجاربه وسياسية، حيث كانوا يمتلكون الصحف والمجلات لأدبية في ذلك الوقت وكان تقديري كل ما هو جديد ومرعوب وتمعن لقرتهم يعود عليه بالمرح إذدي، أصف إلى ذلك أن غروب لتي من به لبنان قد أثرت في توجهات الشاء وكما يقول بدر (124- 1979) فقد أدت إلى توليد عاطفة الكراهية في نفوسهم نحو الخلافة لتركية، ومشدت بعض مظاهر هذه الكراهية لتصاحب على لثقافة الإسلامية نفسها، كما تولد في نفوسهم نوع من التعاطف نحو العرب المسيحي وخاصة قبرس لتي تظهر بـ سحب . وكان بالنتالي تأفره بالأداب العربية القديمة بحسبوا، ما يشار بالأداب العرقة كـ الأعراس لكس جيس

كان حرجي سأل عن الآداب المدرسية، فاستجاب الأديب العربي في حقن دمه ركنه هذه مصر، يدرسه تاريخية التي كسبها كل من ساء له كونه، ولكن مصر ركنه من أشهر كتاب الرواية التاريخية في ذلك الوقت كما أن ريدان كان يمتد مجلة الهلال، وبالتالي فإن استقطاب القراء من الأمور ذات الأهمية البالغة لجاح مجنته. وبما أن أكثر القراء كانوا يقبلون على الروايات لرائحة فإن ريدان حاول الجمع بين كل من هذه المؤثرات منسج منسج محاولة جديدة، جمع فيها لتسليق والتاريخ صحن من الرواية، فألف لنا الرواية التاريخية لهادفة وتفسيره وفي تلك الحقبة كان التيار الذي يدعو إلى استلهام لثقافت العربي قوياً في مصر، فلجأ ريدان إلى استعارة التاريخ لعربي كمنهج لروايته كي يعق توجه مع دعاء هذا التيار. وفي لوقت ذاته مستظمن أن يعرض هذه وطرحاته الشخصية لتسليق وسوف يحاول

عرض هذه المحاولة من خلال رواية زيدان «الانقلاب لعثماني» التي نشرها سنة 1911. يقول زيدان في مقدمة روايته:

«وقد رأينا بالاختصار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته ولاستزادة منه وخصوصاً لأنها سخرى جهداً في أن يكون لتاريخ حكامنا على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الإفرنج ومنهم من جعل عروشه الأول مآلف لرواية ولما جاء بالعقائد الماريجية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجعل ذلك التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء ولما العسلة في رواياتنا على التاريخ ما يسيء سمعنا برواية سوت لستدلس فنقي الحوادث التاريخية على حالها وتلجج في خلالها قصة عروشه سوت فتدعي إلى سيده ثم يبيح لأعصاب عيسى ما يحسن في هذا الباب من حوادث تاريخ سول الألب عيسى وسركت ما يريح من حب ثم المكن والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة - بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأفلاق».

من خلال هذه المقدمة نجد زيدان في موقف المدافع عن محاولته الرواية، فهو يحاول إقناع القارئ بأن كُن ما ورد في روايته من حوادث تاريخية، إنما هي حوادث واقعية وصحيحة ومستمدة من وقائع التاريخ، بحيث لا يجوز القس الروائي عمده على مجريات الأحداث ولذلك فإنه يوضح القارئ بين منهجه ومنهج الكتاب العربيين الذين لم يحرصوا على الوفاء للتاريخ رأي وظفروا التاريخ بخدمة أغراضهم الفنية، أما عن استخدام لعنه العثمانية في رواياته فإنه يبررها بتأثيرها في جذب القراء.

للمعروف على أحداث التاريخ العربي الإسلامي، وأن ليس لهذه القصة الغرامية أي أثر في تفسير الأحداث أو تعبير صورة الأبطال بالرغم من تأكيد عس لتوسع في الوصف كمتطلب في متطلبات الرواية، لا أنه أثر جدلاً واسعاً عند القراء في ذلك الوقت، وعند القراء لحدوث، حيث أن القارئ أصبح غير قادر على التمييز بين ما هو حقيقي وتاريخي وبين ما هو خيالي ومفعل من صنع خيال المؤلف وكما ذكر لهوري (1983: 42-41) فإن هذا قد دفع بعضهم للتساؤل عبر مجلة «مسامرات الشعب» عن مصداقية محاولة زيدان أولاً، وما قد تلحقه من ضرر ببعض الشخصيات التاريخية تاريخياً

ما سبب ما هو زيدان كان يحاول أن يحسن به، ربيعاً حديثاً (الرواية التاريخية) في أدب عربي وبه من يحسن في الترجمة لتعريف قراء بهم الأمر لحدوث كما نحن نكسرون به حب التليف بنفسه. ووظف اهتمامه وإعجابه الشعبي بالروايات التاريخية الغربية في حتمه من يدرس به في كتب سطح من سندس كانه غاية كان مؤملاً بالهدف السعبي للأدب، ولذلك عزم على تشييق لقاري، وإطلاعه على لتاريخ العربي الإسلامي من خلال الروايات التي كتبه وبالرغم من كل هذا، فقد كان زيدان غير قادر على إغفال أهمية السلبية ولترفيه لشي كان مقاري يبحث عنه، فعمله جزءاً لا يخلو منه روايته وهذا مؤشر على لمعركة لشي كانت تحوّلها رواية لتسليه ولترفيه بذات مع أدباء ولقاء ولعنا يستطيع لقرول بأنها ما زالت قائمة حتى اليوم، حيث إن لقاء والكتاب بصرون على الوظيفة لأخلاقية ولتعليمية للأدب، مما أثر ويشكل مباشر على فئة الإنسان في مجال الرواية لرائجة والاعتماد على الأدب المترجم كهديل.

دأما موقف عمدة نوعية الشخصيات الحسنة والشريرة التي احتارها ريدان، وسلسلة الأحداث العربية والعجيبة التي كانت تحرك قصصه، فيها من تشويق وإثارة للفنّان فيسبب يصل إلى أسباب نجاح رواياته في ذلك الوقت. ريدان كان يهدف إلى كتابة روايات رائجة، ولكنه استخدم التاريخ كمنظف يحمي بها من لئد للأسباب التي ورد ذكرها سابقاً. وهذا يشير نسائلات عدة حول صحة رواية ريدان، فلو راد حقاً بحديثه لأهمه بماضيهم وتعليمهم لتاريخ بطريقه مشوقه، فلماذا أصاب على لتاريخ ما هو ليس به ' في حين أن لقرء المهنسي بالاطلاع على لتاريخ وأحداثه كان بمقدوره لرجوع إلى المصادر التاريخية المتنوعة بدلاً من الاعتماد على الروايات، بنفسه في يحفظ ما هو ما يحسن من به هو حياته، مما يعلمهم ما يحزن لتاريخ المشرق وذلك من لأشياء من ريدان إن كان هدفه تعيد نشر لتاريخ العربي لإثبات ما في عند حسب، للصراعين لتاريخيه لا يصح. فلو أن قسماً من الصراعين محلياً لهذا لتاريخ ثم فيه من مراحل الأمتة، ويحفظ ما لهذا لتاريخ ريدان، يصنف بدلاً من التركيز على ما الشعب والصراع السياسي مما يؤكد أن هدفه وإن ظهر في شكله تعليمياً، إلا أنه في الحقيقة ليس إلا روية سجت بدكم لجذب القراء أولاً، وللمشاركة في ترسيخ التروية كعقيدة في الأدب العربي ثانياً، ودون وعي للعارف الكبير بين الروايات لترجمة ولروايات لجدة ثلثاً. وهذا كله دليل على عدم قدرة ريدان وغيره من لكاتب في ذلك الوقت على لإقتالات من تأثير الروايات لترجمته. ولدي اضطهرم إلى استخدام أكثر من وسيلة لتعدي هذا النوع الروائي بشكل أو دالب بوجي بإخلاص واهتمام الكاتب بمصلحة الأمة وتعليمه الأمة لكي يتقن قسماً المؤسسات الرسمية القائمه على شؤون الأدب بقبضه على التروية ومن ثم قبوله والاعتراف به. وعليه فإن روايات ريدان التاريخية ليست إلا وجهياً

آخر للرواية لدرجة التي فرضت نفسها على ذلك المرحلة لحسن استقبال الجمهور لها

3) زينة فواز: حسن العوائق⁽⁴⁾

في النوع الثالث من الروايات الرائجة، فكان قد تأثر بشكل كبير بما تم ترجمته عن الآداب العربية، وخاصة الروايات الانجليزية والفرنسية، والتي دفعت بالكتاب إلى تقليد ما هو وسع الانتشار ولكن بدحال بعض التعديل وعن حديث عن هذه الرواية (حسن العوائق) فإن لبنة العربية الإسلامية لمحافظة التي تعيش فيها زينة فواز، والظروف السياسية والاجتماعية والافتقار إلى نموذج أدبي يمدد الكاتب إلى تباعس بلسان له من صرح مع سببه المحسنة في نظر المعينة كانت تشبه هذه الأسرار التي لا تسمح للكاتب أن يمر من خلال الأدب عن العوائق بل يشبه عائقه فيمكن منظر عن تلك الظروف المحيطة بهد فإن سمعها صغرت عند كسبة لمر به الرائجة إلى وضعها مع موضوعات أخرى تتعلق بالسياسة والاقتصاد، وبالوضع الاجتماعي - لبح كتاب زينة فواز كان سائر بالأسج الروائي العربي المتمثل بالرواية الرائجة، له يكن بمقدار بعد - وربي حتى ليوم - على اغفال الدور التعظيمي والتوجيهي والأخلاقي للرواية بشكل خاص والأدب بشكل عام. كان هذا أدى إلى ظهور روايات حاولت الجمع بين كل هذه العناصر ضمن عمل أدبي واحد، وكانت النتيجة تأثره وكثرة وتعقيد الأحداث وتعدد الشخصيات، ومحاولة سلبها الموروث الشعبي والمفاهيم العربية في وقت واحد، مما أسفر بالعمل الروائي بدلاً من فادته كذا هو الحال في رواية زينة فواز «حسن العوائق» حاولت التكاثر في هذه الرواية لجمع بين كل تلك العناصر من تسلية وفائدة وموروث شعبي عربي ومفاهيم عربية وهما بالشخصيات والحداث تصوير العصا لاجتماعية

الهادية إلح، فكانت النتيجة أن غاب عليها السقوط ومسيهم بدر (1976: 153)، كثرة الأحداث واعدد الشخصيات وصویر حياة عدة جيل في بضع صفحات! وهذه الرواية هي جبر مشال على الصبيح، وعدم لاستمر الذي مر بهما الأدب العربي خاصة لرواية في ذلك الوقت

تصور ربيب قواز علاقة الحب والكرام بين بطليين، هما فارعة وشكيب في هذه الرواية، وكلاهما يشتمع بالحصال الحميدة، ولاخلاق الكريمة وفي المقابل هناك شخصيه ابن العم ناصر الذي يحاول لإيقاع بهد الحب والوصول الى فارعة، وكما هي العادة في قصص المغامرات ولتأمر يكون باستعداد وسائل متعددة للقضاء على الحب، لذلك فإن تأمر يحاول حطب فارعة عدة مرات بأمره من حطبت في سبيله إلا أنها تبقى محبته حبيبه الذي يصاب بخروج سبيله بوسر ت لمي يديرها تأمر وبأمره من كل حقا - يلتقي الحب في سبيله وتغشش محاولات تأمر بالتفريغ ليهما

وهذه هي غريب ذكره في شخصيات ربيبات مسرحه حيث نجد قصة الحب: البوسر - الأحداث بسيرة سبيله متعددة في الجهد في رواية قواز يستعمل بمحاولة الكاتبة التعبير عن الوضع السياسي الذي تربطه بشكل وثيق مع الشخصيات. شخصية شكيب تمثل لروح انومي والمخلص لينده مما يجعله أبعاً وفيماً ومخلصاً لمحببته، أما ناصر فإنه يريد الوصول إلى لعرش وناصر للوصول على هدفه السياسي وكذلك بتأمر للوصول إلى فارعة كما أن المصوم لروائي يؤكد الاعتقاد لسائد والمتوارث وتمرهم بغير الخير على الشر في المهابة، مما يحمل مصوناً اجتماعي لا يمكن تجاهره. وكما هذه الأفكار السابقة المتعلقة برواية ربيب قواز (1984: 37) يمكن استنتاجها من قولها

«أما بعد فلما كانت الروايات الأدبية، من أهم المؤلمات التي

صعدت حاجة منحة لمطلب نفسي جماعي له جذوره الاجتماعية « فالأدب لم يكن موجه إلى طبقه دون طبقه وإنما كان موجه للجميع ليمثل الجميع، لذلك كان يسمى بالبساطة و الوضوح هذه الخصائص التي انتقدتها الأدب العربي الحديث، والتي أدب إلى ابتعاد القارئ عن الغموض والصوابية بطورات الأدب بسبب كثرة الغموض والتعقيد التي أصبحت من خصائص لأدب الجيد عند النقاد في أيامنا هذه حتى أصبح الأدب « في لمحبه » أو أدب الخاصة.

الرواية الرائجة تحليل ونقد:

شبهت هذه من الأبحاث التي تناولت الرواية العربية في الأدب العربي لم يكن غرضها دراسة هذا الفن كموضوع فني له خصائصه الفنية، وإنما تعرضت له باعتبارها ظاهرة أدبية تحولت من أدب إلى أدب في الأدب العربي، وبذلك اقتصر دورها على دراسة هذا النوع من الأدب على المراحل الأولى، وهدفها دراسة ما فيه من مميزات لا يمكن تجاهلها في دراسة هذا النوع مما نتج عنه سبب بهت. لقد بدت هذه النوع من الأدب يحاول في هذا البحث أن يتم ما ينبغي به من غير نقد كما أنه من الضروري أن نتذكر أن مؤثرات غربية جديدة دخلت على الرواية العربية، فمثلت في المذاهب المختلفة من رومانسية وواقعية ووجودية وسريالية... إلخ، مما كان له أثر بالغ على مسار الرواية العربية فيما بعد وخاصة على الرواية الرائجة، التي بدت الاعتراف بحدود شرعيتها وبالتالي قللت البحث فيها ولتخير عدد كبير منها وسوف نعرض في هذا البحث عند المراحل المستمرة لكتابة الرواية الرائجة، واستكشاف أسباب رفضها من قبل النقاد كعمل روائي ثم سيأتي البحث إلى تعريف الرواية الرائجة وخصائصها وأبعادها المعاصرة التي لم تحظ بأي قدر من الاهتمام في الدراسات النقدية

الحديثة في الوطن العربي أما عن المحاولات التي تابعت الكتابه في هذا النوع من الروايات بالرغم من المعارضة الشديده، وبالرغم من طبعها الروايه الجاده على ساحي الأدب والبعد حتى هذا اليوم، باعتبارها النوع الأفضل والأخبر بمدراسه، فمذكر الروائي لأكثر شهرة في العالم لعربي كونه حسن عيبدلقدوس، الذي له بيل حقه من لدراسه والبحث لا بد كان مراد والعبارة هنا مهاجمة أدبه، والنطق في قدرته الفنيه بالإعتماد لأول ولأخير على المصنوع الذي له بعينه حق فهمه، وحاول بعض لبقاد الذين اشارو إلى اعماله بشكل عارض أن يعللوا سر نجاح هذا الكتاب واسباب الإقبال الجماهيري على رواياته بقوله ان رواياته تناسب الجمهور الأقل ثقافته بلحاظ عن هذا النوع لابد من دراسة منه من روايات قفوس، كى — طبع من خلالها عذب وجهه نظر محسنه، وسنج دراسة يستطيع به دراسة ما يشبه هذا العمل نظراً لأسباب جفت إلى نوع روايتي آخر يختلف عن الروايه الجاده في أنواعها

إن رواية عيبدلقدوس تنتمي إلى ما هو معروف في الغرب بالروايات لرائجة (Popular Fiction) وهذه الروايات تنسج لتسبب الترويح للعاطفيه (Romance Novels) ورواية المصير (Action Packed Novels) والرواية البوليسيه (Detective Stories)، ورواية الخيال العلمي (Science Fiction Novels)، وهذا يدفعنا إلى القول ان كتاب لروايه في المرحله الأولى قصر إدراكهم فيها على عبيد النوع واحد وهو العاطفي، أما الأنواع الأخرى والتي تصم (الرواية التاريخية، والرواية الساسية والرواية الاجتماعية) فهم سكن مبنيورة بعد كما أن لتكرير والهدف كانا تأسيس لروايه كفن أدبي في الأدب لعربي مما أدى إلى خلط بين الأنواع لأن الهدف هو خلق رواية غريبه بعض لفظ عن النوع ولأن عيبدلقدوس جاء في مرحله ماليه بأحسن فيها لقر الروائي وقطع لقد الأدبي فيها شوطاً بعيداً وبرر لنا عدد من الروائيين ابدى أنصوا كتابه الروايه في أنواعها لمصلحة، وتمكنوا من رسم

طريق خاص بكل واحد منهم، وأصبح الفن الروائي شكلاً ومضموناً جزءاً من الأدب العربي فلا بد من لوقوف عند رواياته لأنها وبعد ادراسة والبحث - أثبتت دعي الكاتب لهذا النوع ومفوماته وخصائصه وموضوعاته و أسلوب كتابته، و لمي لابد من تجميعها لما لها من أهمية عند عدة النظر إلى الكثير من الروايات بمعايير جديدة تقم بعمل لروائي تبعاً لسويعه الخاص ولعل الدراسات التي احدثت نوعي الأنوع لأدبيه اهتماماً أكبر مؤخراً بسعد الباحث ولما قد في مستقبل على تكوير راء نقدية جديدة هذمه تحليل كل نوع وفقاً لمعاييرته الخاصة بدلاً من الالتزام بمعيار واحد يحكم الرواية وإن تعددت أنواعها

أسباب العزوف عن دراسة الأدب الرئج:

و سؤال الذي طرح نفسه هو ما الذي يعيق بالحدس إلى معروف عن دراسة الأدب الرئج

حتى يمكن من الاجابة على هذ سرون لابد من ان يكون عند تعريف لادب ولا ت ركبته التي تم على أساسها تقسيم الأدب إلى نوعين أدب جد Serious وأدب رائج Popular مما أدى إلى تحديد النوع الأول ودراسته بمصن، بينما ترك الثاني دون تعريف ودراسته وهذا أدى إلى وجود قواعد نقدية واحدة تقيد بتقييم العمل الأدبي وإن لم يعد انظر إلى تلك القواعد فإن دراسة الأدب الرئج تبقى فاصرة عن كشف قيمة هذ الأدب وكما يقول أنشي (1997: 4) «إنها لحقيقه مسم بها أن طريقه دراسة الأدب التقليديه تقفه البقيل من الأثر - المعبد عند قراءه - بمصن غير مقبديه» ولابد من أن تعود بأكربا إلى الراء قليلأ لتذكر أن هذ الموروث النقدي كان متبجة مرحلة مصمت وتركزت وراها أفكاره التي تدعو إلى حماية لغازي وكأنه غير قادر على التمييز بين ما يهده

وبصره، والمنفعة والتعليم ما زالوا حتى اليوم في ذهن الباقد عند حكمه على عمل أو حر والخوف من قراءة بعض الأعمال التي قد تنطرق إلى ما هو غير مألوف من موضوعات عاطفية ما يزال شاعل لئلا يندب ليدي يحكم من مطلق الأبوة بدلاً من مطلق الناقد الواعي. ومثل هذه الحمائية يتم ردعها عن أعمال بعض الأدباء، لئلا يلهي من مكانه خاصه بحيث يسمح لرواياتهم التي تعرض للموضوعات (المسوعة) ذاتها أن يعد من مجموع الأدب الرافقي ليدبر بالقرعة، ولعل رواية ريسب ليهيكل هي أفضل شاهد على كيفية دفع عمل ما إلى مكان مرموق بالرغم من (خطر) مضمونه في نظر الناقد.

من هذا بداهة يمكن فهم الأدب العربي من ثم عدة لاكتراث بالأدب الرابع ومنه راية العاطفة التي سبب حد سخر منه نصيب متعددة، لا من سنده العربية، المقصود سنده هذا شار إليه بتقريبه ١٩٧٠ في 2٦ 19٩١ في العربيات: «بقائه يكون من معنى هذه: حر حارس، أحياناً يستحسن ترجمه وفيه شحشع كما هو معبر عنه من خلال الاستعداد للحرية والحدود والحدود الحياء، بالإضافة إلى موضوعات نسبية ومبدئية راسخية ما المعنى الخاص فإنه يدرج ويطور ويهبط العقل والذوق والتصرفات». وهذا معاد أن المجتمع يحوي شفرة (مجموعة قوانين) لا يجوز لأبناء المجتمع بأن يتجاوزوه. وهذه الشفرة هي السبب في موقف النقد من الأدب الرابع. فالمجتمع العربي ما زال مجتمعاً أبوي يسيطر فيه الرجل على ثقافته وسياسته وأنظمتها الاجتماعية، أما المرأة فيالزعم من كل المحاولات لتحريرها وصالح أوضاعها وبالزعم من بينها بعض حقوقها، إلا أن اسطر إليها كأه وزوجه وزيه بيت مزاله هي السائدة. ولرواية لعاطفية موجهة للمرأة بشكك خاص، فإن كان لقارئ (المرأة في هذه الحالة) ليس له فهمه فكيف يكون للأدب الموجه لها أية أهمية وتعرض عن هذه

لخاصية قصصه أخرى وهي أن الرواية العاطفية تناقش موضوعات تخص الحرية وعلاقته لمرء بالرجل ومثل هذه الموضوعات لم تكن ذات قيمة من وجهة نظر مؤسسة النقد الكويتية فالموضوعات التي تؤكد عبودية المشاعر ورقبتها والعروطف الجباشة لم تكن تتناسب مع الخشونة لذكورية لدا لم يولها أحد أي اهتمام، وصدر الحكم عليها بالرفض دون نقاش ولم يترك البقاء أن أسباب الرفض هي ذاتها أسباب احتلال هذا النوع من الرواية العاطفية تقصد تصوير المشاعر والكشف عن علاقة لمرء بالرجل والحرية بما فيها.. إلخ.

أما لسانة والد الذي تعلم في العالم العربي أن الموضوعات التي تشتمل على سب أو ذم، مستوحاة من بعض النصوص العبدية والقومية وغيرها حرب الألبان سنة وفلسطين إلخ بعد من الموضوعات التي كان رافضة في حين على مرر من نقد الركض وراءها وبمحدوثه هذا لا يحق النقد. النقد ومع بسمة للموقت والجهد، من هذا جدا سر به سببه تاريخية برتغالية كانت ذات لأوروبية في مدرسة ربحنا لرب نعم ثم بعد نشر مصقفاً، ببسب مصعب روايات العاطفية وروايات الخيال لعصبي وروايات العامرة إلخ كرويات سلبه ليس لها نصيب ولا فائدة ولم يعدول حد دراستها إلا للظعن فيها أو في كتابها.

ونأتي إلى قصة أخرى شديدة الصلة بالرواية العاطفية وهي الحرية بمعناها لعام لمجد أن الحرية في الكتاب ولتعبير في الوطن العربي مقيدة لأسباب دينية أو سياسية أو مذهبية أو جماعية. لذلك ليس حراً في اختيار موضوعات الكتاب لأن الحرية تقود إلى تشويه شخصية الكاتب وتشويه ذمه برفضه وزجاً محاكمه الأدبي أمام القصة، بسبب كسدة أو عبادة نظر بها عليه وأحياناً نحدد لسلطة الدينية مع لسطة

لسياسيه في رفض بعض الموضوعات التي تمس (بالاحكام)، خاصة ما يتعلق بتصوير حربه المرأة، فإن كان هذا هو حال لينته المعيطه فكيف لن تصور نوعاً و تطوراً في أدبها يسبب درجات القراء المتفاوتة من التقدير واختلاف ميولها، بل لأدب الرعي لا يمكن أن يتطور في ظل هذه المعيقات، لذلك نجد أن جسان عبدالقدوس حين كتب روايته، اضطر إلى تجرؤ بعض حداثتها ليتناسب ذلك مع السمات المحيطة وبالرغم من محاولاته بأن يأخذ كل هذه الظروف بعين الاعتبار إلا أنه قد تهم مرات عدة ليس في أدبه فقط وإنما في أخلاقه وثقافته أيضاً

وهناك مؤسسة ثالثة لا بد من الرقود عندها ألا وهي الجامعات
وهي مساهمات بعمق لا يقي بها كثر مني على ظهور الأنواع
الأدبية وحجمه لثريه عاطفية فانه الادب في خدمته حمل على
حماسة الادب بكل اسلحه حمله لا ب قسده ولا ب قسده ولا ب قسده
الأنواع عديدة الفروع على فروعها فروعها فروعها فروعها
لقد تم بعد كل هذا بعد رجوعه من لاجل فروعها فروعها فروعها
برعاية الجامعات ومركز بحث بوركه ديتا بركه من بركه لقدم
على الادب لثريه ويكفي ان نقول ان رسائل الدكتوراه لسي فائده
للموضوع لا يتجاوز عددا اصابع اليد لما يعطيا مؤشرا حقيقيا على موقف
البحث الأكاديمي من هذا الموضوع.

وتبرز اللغة العربية كقضية خلاف أيضاً من أداب الرنج يتطلب أساليب تعبير وكتابة شائعة وحديثة تكاد تكون قريبة من لغة حركة المهجر التي ما برح مزاجه معارك مع التقاد والتي اضطرت جبران خليل جبران إلى قوله المشهور «لكد لعلمي ولي لحي» فالأدب الرنج له لغة الخاصة به من حيث المصطلحات والتشبيهات والصور وتركيب الأفكار، كما يتعارض مع مطالب التمدد بمسوى لغوي رفيع فيه شيء من العصبية والبلادة

دون الأدباء هم الذين يتمكنون من «كل ما في عصر من العصور والصنوع في الجملة ليقتدروا على محاكاة كل صنف من الناس بما يناسب دونه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو أمسي بحالة أعينه» كما ورد في المقدمة لسابقه الذكر في حريدة الحار. وهذا يدل على أن لكل زمان وسائله، ولكن موضوع طريقته، ولكل صنف من الناس دونه، وبالتالي فلا بد من قواعد تقديمه تناسب مع هذه المعطيات، تتغير بتغير الموضوعات والأسلوب والقاري، وهذا هو ما يحتاجه نقدا الحديث عند حكمه على الأدب لرائج

إن لرواية الزائجة هي نوع رواثي sub-Genre ولها عدة أنواع سبق ذكرها أدب السكك، حيث يصنف الأدب من إلهامه من نصيب الروايات ليتحقق هدف الكتابة، فقرأه وسقط حديثها هو سمي رواية العاطفية التي تتوجه من مساعي القاري، وعم طقه بالدرجة الأولى صورة ذلك في اللغة المستخدمة في الأسلوب التي لم تسمع المحقق، ولكن الكاتب قصيصه، فكره، وأفكاره يجمعها من العمل وسحق ذلك على طريق التوجه غير المباشر إلى فكر القاري، سكرتس كل حوسه ناء عملية القراءة على أن تداري بسبل من صاده من نصيب إلى عدم بروزها وهذا الانتقال هو الذي يقود إلى متعة القراءة التي تجعل القاري يستقل من عمل إلى حركته يبحث عن تجربة يعرف ثمنها ويريد ممارستها مرات ومرات إنها متعة اقترعة التي لا يشعر بها هذا القاري حين يطلع على روايات كثيرة كسبت لسحب ونسبت الشريحة الكبرى من صحيفي الأدب غير لمحتصين بنظريات الأدب. ولهذا فإن متعة القراءة التي تختلف من قارئ لأخر محتلف من نفس لأخر، ومن نوع رواثي إلى آخر وعليه أن لا نحبط بين متعة لقراءة وفائدة لقراءة وعلى سبيل المثال فإن محب الفلسفة يجد متعته في مصوص يجمعها هو متعة يسما يراها محب الموسيقى غير دت، لا لمحب في النص ولكن لاختلاف في الهوى والميول والرويات بأموغها

عليها أن نعبر عن ميول القراء، المحلفه، مما يعني أن فكرة الأخصية ليس لها أساس وهي وسيلة دفاع بسبب الضعف الذي يربطه أدب فترة ما

وهذا لا يتعارض مع ما يقال بأن القارئ بدل المتعة أمّا كان العمل جاد أو غير جاد. وإمّا لاختلاف أن التركيب والوجه إلى مشاعر انفرادي من لادب الرنح يعطيه هذه المتعة ويجعلها هدفاً من أهداف لعمل وقد نجذب الأدب مع متطلبات لقراء. فمثلاً ما يعرفه اليوم بالرواية الرنجة، والتي عاب عليها النقاد ما يلي "ولاً أنها حاله من المحتوى الاجتماعي لهاذ وبالسالي فهي مضبوطة لوقت المرء". ولكن كتاب الذين استجابوا لرغبة لقراء لم يكن لديهم مشاعر فترة للتعب عنها ولم يكونوا على وعي بمشكلات المجتمع فحظهم سمحت القاصرات لتقبل وهذا قد أتى بعد فترة من سببه هذه الاعمال الروائية وسميت بالصف الفسي ومن هذا من نصير فسي لا بد من رنجة لا بد من هذا النوع الروائي نظر انه من وجهة نظر نقاد لا يعرفون بسوءه أبرزه الرنجة، فكانت حكيمه سمها رنجه من الرواية سيداً بين عجلي هذه الروايات لترتد من كحجب حجاب من خصائص الرواية المتصودة والسقطه الشائيه ان السعد محمد وعصم لمرويه الرانجة استخدموا صواريخ مصلح لقد الرويه الجادة ولا مصلح لقد الروايه الرنجه مما يعني بطلان حكمهم لعدم استخدام المزيين والقواعد المناسبة لسند ولعل السجعة التي نوصوا إليها تشبه لنسجة التي يمكن أن تصل إليها إذا ما حاول تقيبه شعر الحر مستخلص أسس وقواعد الشعر العمودي مما يقود إلى عدم المصداقية وتحميل العمل الأدبي ما لا يحتمل

إن أي تعميم لعمل الروائي لا بد أن يركز على قدرة لأديب في استخدام العناصر الفنية للرواية وحدائقه وهذا الاستخدام الفني يختلف من نوع روئي لآخر. فالذي سمعته في الرواية الجادة يختلف عن

ذاك في الرواية الرائحة من هنا قايته من الضروري أن يدرك أن الرواية الرنانة تشارت أي رواية أخرى لعناصر ذاتها من أشخاص وأحداث ومكان وزمان وعقد وحوار الخ. لا أنها ذات خصوصية في كبتة التعامل مع هذه العناصر، مثلها مثل الرواية السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية. بكل نوع له أسلوب وطريقة خاصة ومن هنا فإن زعم البعض بأن الرواية لجادة هي ذات الحدود والقيمة الربعية وأن الرواية الرائحة من الأدب السجيع والقطر أن لها أن تحطم ويروى نظراً لتفسير لبقه في فهم الرواية الزواج بأنواعها وليس لتفسير الكاتب في إبداعه. وهذا يعبر أسباب نجاح عبد القدوس وروايته بالرغم من الحشالات لبقية لكثيره حسب أنه كان على تواصل مع سائر سببهم عن رغبتهم ويقدم لهم ما يتوقعونه

إحسان عبدالقدوس في الطريق المسدود:

حتى تصديق حشائش الرواية الرائحة خصوصاً ستعقد رواية رائدة هذا النوع وهو «إحسان عبدالقدوس» - حبيب - شه «الطريق المسدود» وعلم أن يدرك أن الرواية تعاطيه ترجمه وروايته مترجمة عن الأدب الإنجليزي تشترك في هذه الخصائص. التي أعدها سبب نجاح هذه الروايات وإقبال القاري. عليها. ولزال الذي قد بطرحه البعض هو هل تم لتأثر بالروايات الإنجليزية نتيجة اطلاع عبدالقدوس على هذه الروايات في مصادرها لأصيلة، أم من خلال الترجمات أم أنه اهتدى إلى ذلك نوع التشابه بعينه الرائية وإصالة بالجمهور الذي يعبر عنه وأنه كان متأثراً بالروايات المترجمة والمحاكاة الروائية الأولى وتمكن من تطوير حسه الروائي ليتناسب مع طبيعة الجمهور، ومهما كانت الإجابة دين ما بهما هو خصائص هذه الروايات عند عبدالقدوس من حيث المصنوع والأسلوب

إن الإجابة عن تلك الأسئلة تكمن في معايير الرواية التي يستخدمها لقياد لقياس المستوى الفني للرواية، والتي لابد من عرضها جيباً إلى جنب مع المعايير التي يجب استخدامها عند تقييم الرواية الرائج، لما بين لأشواغ لأدبيه من اختلاف في استخدام العناصر، كل حسب حاجته وكل حسب أهوائه المشوذة

وكما قلنا سابقاً فإن الرواية الرائعة بأنواعها والرواية اجددة بأسواقها تستخدم الشخصيات والحدث والزمان والمكان واللغة، بأسلوب في خاص يعمل على تحقيق نتيجة مقصودة بحسب من رواية لأخرى ومن كاتب لأخر كما أن النوع الروائي المؤلف والقارئ المستهدف يحكم على الكاتب أن يبعث بقدار معين من ذلك في عمله من خلال العلاقة بين المؤلف والقارئ

أما موقف عمدي لبقدر من أساليب من جانب أربابهم فيصحب الكشف عنه من خلال عدسة 1968-1970 المؤرخي الأدبية لعلانية بأنهم لم يكتشفوا ثباته أنه سببه إلى أنه نظر إلى رواياتهم باعتبارها، سببه لأسسها حجاب لغيره فالتبريد بالذات سعي، كما تشابه إلى حد بعيد في بناء أحداثهم على التصادم والتدرج، وخاصة عقد رواياتهم على المعاصرة العنصرية، وتدخلهم المستمر في سياق الرواية بالمعنى والإرشاد والشعر والمحكم، وفي تشابه شخصياتهم وعجزهم عن تحليلها، وفي أساليبهم لتقرير وعجزهم من الحوار، وضعف لعنتهم بحورية عامة وستعد مهم للجهة العامة وخاصة في الحوار، ويستتبع عكس ذلك في نهاية هذا المقال

الموضوع العام في الرواية:

تدور أحداث الرواية حول قصة اسمها «فايزة» تعاني الكثير من

المشكلات بعد وفاة والدها وهي لم تتجاوز الثانية عشرة من عمرها أمها وأختها يبدآن بالتصرفات غير المقبولة أخلاقياً، كدعوة لرجل إلى منزل، وتناول لشراب وعقد جلسات لعزل وإثارة الجوع ولأه توافق على تصرفات أبسبها هدفها من ذلك كله هو ضمان تزويج لسان من رجل أعجب.. والطريق للوصول إلى ذلك الهدف هو الكشف والتلصيح بالمعريات ولكن لا يسجور كل ذلك حدود الحظفة على الشرف وعذاب فائرة بعد وفاة والدها برداد بسبب هذه التصرفات التي لم تقتنع بها، وكانت دائماً تقول إن والدها لو كان عمي قبيد الخيبة لما سمح لذلك بأن يحدث ومن هنا فقد مرت البطنة أن تحتهد في تعليمها لأنه الطريق الوحيد للخروج من ذلك الوضع. سمعنا لا سبب بكر من ذلك روايات لعاطفية نسي بكسب لبطن من حسبي لدى معرفته له في إحدى جلسات وديع شربه كانت البطنة تعد سير حسبي لا سبب لعفيف لسان لدى تلكه سبب إلى أن سبب شاك نفسي منها بأعجب الشريف لعفيف نسي كان عامر، كدعته بأسماء وعرفه من الأسير حسبي استغلاليه، كدعته بها هذا سبب، كدعته بكسر الأيكال نسي صمت بها من قبل لا سبب لا سبب من حسبي حتى لا سبب في دراستها حتى انتهت إلى الكلية وفي تلك المرحلة التي تحاول فيها سبب كل خبر لسانه ونظر إلى الحياة بتنازل وأمل، تنصرف إلى أسناد الأدب الإنجليزي. الذي يحاول من خلال مصبه أن يستمبها ويعرف بها من أحسن إشباع وغياثته، وعندئذ ترفض تعبير مبادئها، يعف لأسناد في طريق تعليمها وتتمبها بتصرفات غير مقبولة أخلاقياً مما ينتج عنه آخر تحقيق معها في الكلية، وتتمبها العميلة - التي ظالما أعجبت بها فائرة - بأن الدب ديبه وعليه يكون هي لجرمه والأسناد بريء ومع ذلك يستمر فائرة في طريقها دون أن تمل أو تتعب، وتحص بعد ترحبها على عمل في إحدى القرى وفي أثناء عمليها نعرف إلى رجل يسمح بكل حصول الشرف

والرحولة، ويقوم بينهما علاقة حب، ويطلب الشاب من فابرة لروح منه وتوفيق، إلا أن سحار الطعن الصعير الذي أعجب بها يرد وأحبها يعود إلى اتهامها بعثله، فيسحق الشاب الحبيب عن فابرة كباقي فرد المجتمع لا قد يلحق بتجاربه وسمعته من سرور، وهو يد بتحقى عنها بوصف لها أن سلطه العادات والتقاليد في مجتمعه قاسيه جداً ويودعها في لأبد وبعد كل هذه التجارب التي مرت بها فابرة تقرر الرجوع عن موقفها وعلامتها والاتحاق بطريق لأم ولأختي، ليس للحصول على روح وإنما لتتقدم من جميع الرجال، وتعود لتلتقي بالرجل الأول الذي جسدتها تصدق بالحلم والسعادة ميمر حلمي، ويلتقي به لتعز به وتعرض عليه مفاسدها مما يقودها إلى موت بكد بحمر نه ساديب بولا في سمر ميمر حلمي بها تتحول إلى بحر، فيسحبها من كذا بحمد بحر في غلبه يعزبه من المسعد بها إلى رجل يسد مكان أبيها فيجدها فيسحبها بالاستمرار في طريقها لأنه مطمئن وحده في أحده نفس وأن كان مطمئناً بالبعد عنها يعود ثانية، إلى أصحاب على الحب والسفود المفقودة ككثير من النساء.

هذه شخصيات لأحد ب لروية ريمي بفر لفر السعيدية دون روايات كهذه ليس لها هدف إلا غرض بعضي صور لعراء والمشاهد التي جسدتها وكما يقول شكري (1971-199) «إن جسد عيدا القدوس لا يحسور أميرة كمرص اجتماعي، ربما من خلال نظراته للفريرة، ينشئ أسلوب أسرد الإخباري مما لا ينفي الصوء على تلك التجربة» وأنه ليس من وراء هذه الروايات إلا مصيعة الوقت وثأرة القدر وأن الكاتب يعتمد على سرد الأحداث للوصول إلى النهاية السعيدة. ولعله من اللائق لمطّرف أن الكاتب لم يلجأ إلى النهاية الرومانسية السعيدة مما يجب الوقوف عنده وحتى يعطي لهذه الرواية - وكل الروايات العاطفية - حقها فلا بد من تقييده هذه الرواية تعميماً مبدئياً يأخذ بعين الاعتبار اسما هذا العمل لنوع لرواية

وحناءاً باحترام النفس والقدرة على العمل وحرية الاختيار. ولقصايا لتي تنعير بشعر الرمان أو المكان أو الطيف الاجتماعية التي يتسبب إيقاع الذكر هي نقطة الانطلاق عند دراسة الرواية لعاطفة الرجولة وكما ترصد لروبه موضع الدرسه فإن المرأة هي «شيء» يستحدمه الرجل لإشباع رغباته وقد عبر روجر برومبي (1978: 36) عن ذلك بقوله «وظيفة النساء تاريخياً هي أنهن ملك للذكر» وهذا يعني أنهن يتوقع منهن تلبية رغبات الذكر التي لا تتجاوز حدود لوعيه وكأنيما مجرد جسد خال من الروح، ليس إلا حصلاً حتى لمسعة الرجل أما الحب الذي تبحث عنه بطلان الرواية ولدي بحسب لها الكثير من لعبات في حياتها فإنه لا يوجد في عالم يسيطر عليه الرجال والأمثلة⁽⁶⁾.

وحتى تكون نقطة في موضع مسعين مثل هذه: نظراً لاجتماعية فإن الكاتب يحب نفسه لأب ١٠٠ جزء معتزلة من عهده مرد معتزلة لتي لم تشعر بحوره. هذا يوصف هو حد خصائص هذه المرأة أيضاً، حيث تكون البطلان تتعده معارف من لعدان الحزن الذي هو المعروض من خلال علاقته بالرجل الذي لا يحبها رغم أني يحبها لأنه يتعده القوه والشدة بالنفس، ولذلك يجد أن المرأة ضعيفه حسديه وسفليه ولتجد أن تلك القوة لا تقوم إلا للرجل الذي يلعب دور المدفع عن شرف الأسرة وحمايتها وهي حدة غيابها فإن التقاليد التي كان موكل بالدفاع عنها نهوي كما حدث للألم والبيات للومي لم يجد رجلاً يدفع عنهم ويحسبون مما أدى إلى الانحراف الأخلاقي وهذا يطين على ما حدث لمسير حلمي في نهاية الرواية حيث لعب دور الأب الخائفي الموجه للتأصح.

«دنيا لا يشاركها فيها أحدهم... فلا أحد يشاركها خيالها، ولا

أحد يحس بالألمها» (71)

«إنهما تصران على اعتبارها صغيرة، فلا يشاركها في

أسرارهما، ولا يصحبانها في زيارتهما، ولا يحاولان أبداً أن يفهما مشاكلها» (15)

ولم تشهد شيئاً من المشاكل التي تعقب الوفاة عادة.. ولم تكن تعتقد أن هناك مشاكل. فإن والدها ترك لهن معاشاً يكفين، وراثاً صغيراً يعبين على الحياة دون الحاجة إلى أحد.. رجل.. رجل يحميها، ويقوم على شؤونها فقد تركهن أبوهن ثلاث ساعات ليس لهن ح وليس لهن أحد من أقاربهن يثقن به» (18)

ورأت نظرة العطف في عينيه، فاعتذلت من رقتها، وأصلحت من ثوبها كأنها شعرت بأنفسها أمام رجل غير الرجل الذي جاءت إليه.. رجل كأيها» (19)

وتنبره بساؤل عن حسن الظن لاحتسابه وإحلامه المقررة في المجتمع كمنهوه.. كل يوم يحده من رجل شمس.. يحفظه على شرك وسدونه لا فرد.. وكان الرجل هو الأساس ومطالب بحسابه هذا المعلق تصعب مرء، كل يصح من لاسمه ويحكون نرويه نصاً لكشف عن العورة المقبلة غام، فالمسألة وطبعة الحياة هو بعينه المعتدي و نقهر للمرأة، وكان الكاتب يصور لما عكس ما توجي به نرويه على المستوى السطحي هناك عقد من القوانين المتعارف عليها والتي تمس على حاجة المرأة للرجل، ولكن الرواية شئت أن هذا الرجل مجرد مستعمل ومستخدم لهذه المرأة من أجل ربح.. رعيانه ولهذا فإن مسیر حليص كاتب له صورتان أحدهما للكاتب لرفيق الذي يعرف الحب ومعايشه النبوية (الرجل الذي يسطاها به ليس له) والصورة الأخرى انه مجرد رجل يريد استغلال مصيبه وسقطته لإبراز المرأة (جميعية الرجل)، والحدل يسطيق على أسس الأدب الإنجليزى الذي كان مثال الإنسداد لرفيق

أخبرها أن المجتمع لن يعفر له، وأن عائلته التي طالما اعتنتى بها وضحي من أجلها ستعادي، وأن أخته لن تجد من يتزوجها في حاله ارتباطه بها ولعل عبد القدوس أراد من هذا التعبير أن يوضح أن المرأة ومهمتها تجتهد في تحقيق ما تصبو إليه، إلا أن المجتمع يعاقبها بما لا يستحق ولعل هذه النهاية تختلف عن نهاية الروايات لأخيه المصانفة للدلالة على اختلاف معطيات كل من المرأة العربية والمرأة الغربية، فالأولى وبالرغم من النجاح الذي حققته في السنوات الماضية مارال دورها محصوراً بوظيفته الأم والزوجة بينما تمكنت المرأة العربية من قلبين لوروت، بقدره الذي يحصر دورها في حدود الأسرة والمدرسة، واستطاعت أن تشارك الرجل في قيادة المجتمع على كفة متساوية. نحن نجد من خرج على نواحي الرواية ليقترب من صورة عبقريته في المجتمع، حيث لا نأمنه من بناء لا يجد لنفسه سبيحاً عنها، ولا يهين إلى نفس هذا من الحببة بسبب ظلم المجتمع تجاهه، بل قد نرى هذا من سببه نهاية تمنع ونهاية معظم النماذج.

وكانت هائلة... والمهيرة تشبه بها حتى تكاد تطمس عقولها... هل ظلمت الناس... هل ظلمت المجتمع... هل هالك غير هذا الطريق المسعود... ولكنها سارت، سارت لتضم إلى المركب الضخم... مركب الحائزات» (334)

المثال السابق يقدم لنا محوراً آخر يعتمد عليه الرواية الحقيقية، حيث أن المرأة الضعيفة بطور نفسها طول الوقت لم يحدث لها، وكأنها مسزولة عن الظلم الذي تعرض له فالنظم المحيطة بالمرأة أبداً كانت تراه ذمماً وكأنها سبب كل لشور والمشاكل التي يتعرض لها المجتمع ومن هنا فإن المؤلف يستخدم هذا الأسلوب للكشف عن المفارقة الواضحة حيث تتحول الضعيفة دوماً إلى مجرمة ولا بد لكل مجرم من دفع الثمن وفي رواية الطريق المسعود نجد مائة تقوم بنفسها طوال الوقت، ومعبير عنها

لمسؤونه عن لعذاب الذي يعاني منه لذلك غابها ملتصقاً بالأعداد للرجل في حياتها وكما تبحث عن طريقة ما لدفع الأسباب التي قد تؤثر على صورة لرجل الذي نعلم به، ولا نسي أن كونها أنثى يعني أن تكون على خطأ، أو ربما هو ذلك المجتمع المحيط بها الذي انقلبت فيه الموازين

«كأنت تستعرض كل ما حدث كل كلمة وكل حركة وتم تكس المحاول أن تلمه بل كاتب يحاول أن يجد عمراً له ولم يجد له عدلاً إلا في أن تهتم نفسها بأنها ليست فتاة طيبعية، وأن فيها شيئاً ناعماً ربما كان شيئاً في تفكيرها، أو شيئاً في طبيعتها تكونها... أ، شيئاً من الحدة ليس المحيط بها» (56)

«وربما كان الرجل معلوماً، فقد حكم عليها بالظلم»

«أنا سعيد - ماله مثير جنس - منه - أنا كـ... حلاي أنت من نسوة - أنا - نحن أنا من رسموا عليه وخسرته. عايزاء يعمل ابنه غشيان تبعدها عنه؟ يصركم بالكرايج... يتشكك في الغبان؟» (62)

بعد العرض للإيديولوجيا التي تكس رواة الرواية العاطفية الرغبة نجد أن هذا النوع ليس مجرد تسلية فائقة وإن القصص التي يتطرق إليها لا تقل أهميتها للإنسان عن القصص التي مطرحها الرواية المجددة بأسرها. يدعو إلى المساواة مرة ثانية عن سر الإصرار على تصنيف هذا الفن ضمن حدود ما يسمى بالأدب الرجعي؟ وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار لتعمير الكبير الذي طرأ على درسه الأدب لرنج في العرب، فهي تتوقع أن بطراً على موقف نقادنا نعتبر في المستقبل؟ ما يصبح دراسة الأسلوب من عوامل التحكيم الهامة لدى نجاح هذه الروايات قسماً.

الشخصيات:

لقد غاب القاد عمي لرواية الراتجة أن لشخصيات فيها سطحية (flat)، لا تخضع بالتحليل ومتشابهة وغير متطورة. والذي طاب به انقاد هو لشخصية المعقد، والتي تظهر من خلال استيطان أعماق الشخصيات من حواشٍ ويُعاد متعددة من خلال استخدام أساليب التحليل النفسي Psychoanalysis. ونرى هذا كله فإنه من المروع أن تُقفل لشخصيات المحيط الاجتماعي بتنوعه واختلافه، من خلال حركة نقوه بالمرجه الأولى على التداعى والأثر والتأثير: إن ما لم يستطع لقاد فهمه وإدراكه هو أن مثل هذا التعقيد والتداخل قد يكون سببا من متطلبات الرواية الجيدة، ولكنه لا يساهم مع طبيعته في زيادة الطبقة المتقدمة من هذا النوع من الروايات سمحور. حول بعض العلاقات الشخصية، فطالما أنه تبية جداً، وإن لمجردة في حد النوع في حد نفسه، فيه حكمة بدت فبان الكاتب هذه بالأسئلة: شخصيات مكر، (Sterotypical) سبى الفتاة الوحيدة في ماسحون لندب ريدفا، ريدفا في ممدد؛ ريدفا في حادث مما سركب سبه حصد ريدفا، ريدفا في لا تعرف أنكثير عن عذبتها أو البطلة التي يكون ماصها غير مكشوف للقاري. وهذا النوع من الشخصيات يرفض على الكاتب التركيز على الهرمان العاطفي الذي تدعى منه البطلة، ذلك الهرمان المنشغل بالوحدة وصياح الهوية، وحتى استعيد البطلة هويتها فإنها تعتمد على عالم البطل الذي يحجب الثقة والهوية والإشباع العاطفي الذي طالما بحثت عنه. فكون البطلة ممددة يقدحها الثقة بالنفس، بلوه تصفها طوال الوقت سوا. كان الخطأ من عطف أن من فعل لأخرى، وشكها في سواها لمحيطين بها وكأنهم يريدون للحوصل عمي المنعة المسببة فقط، ثم عباب دور لمائلة التي تزدي دور الوحدة الاجتماعية المصعرة لذلك المجموع، حيث العلاقات مسببة حسب

السوع. فالذكر يتمتع بالقوة والحرية ولتأجيله من قبل سلطات المجتمع، يسمى المرأة «ثقل المحلوق» لصعيف التقيد المعتمد على غيره» كما يقول مارجولير (Margolies 1983: 9) كل هذا يصوره الكاتب عن طريق التكرير المستمر والمتتابع على مشاعر البطلة في كل موقف، وكان الحب والارتباط هو لعصر المفقود في حياة البطلة والسبب في ضعفها وبالتالي في ظلمها. وكما يؤكد مارجولير (1983: 9) «المجتمع ولنصوير الحقيقي لما يدور فيه ليس له أهمية» عند كاتب الرواية لواتجة، لذلك فإنه ينجس إلى عالم لعواطف والمشاعر التي يرى من خلالها أن هذه البطلة هو الوصول إلى الأطمئنان لعاطفي. يؤكد لكانيه على ذلك في موضع آخر حيث تقول «تدور في عهده» في حادثة خارجي لا سعد. «يكون المحرك لشعر البطلة» «ركن» «معدني» «لغيب» «مع غلظتها» «حس» «بأن عالم لعواطف» «معدني» «كف» «عن القلب» «تقتل» «بها» «غاب» «السماسي» من لقطتها «سلي» لا «يحدث» «لها» «ب» «أحس» «بأن» «هي» «من» «موضوعات» «الساذجة» أو «ألم» «تحت» «لومته» «وعمر» «الساذجة» «عمر» «تعد» «من» «الموضوعات» «للبطل» «بأن» «الاهم» «القصوى» «والتي» «مرفق» «تضعفها» «سلوباً» «أخر» «في» «عرض» «شخصياتها» «في» «هذه» «نظريته» «خاصة» «بأن» «يعد» «لعاطفية» «أديت» «ووصفت» «بضعفها» «القي» «ولابد» «من» «الإشارة» «التي» «ن» «غياب» «الوصف» «للمحيط» «الحسي» «الذي» «تعيش» «فيه» «البطلة» «مفصود» «لده» «لأنه» «يجعلك» «كقراء» «تولي» «كل» «اهتماماً» «لمشاعر» «البطلة» «والمسببات» «التي» «قاد» «إلى» «تكونها» «النفس» «الذي» «توجد».

الأحداث:

أما عن الأحداث التي طالب بها النقاد فهي أن تكون الأحداث موطئة للكشف عن الشخصيات بخصيبتها، أهمها، موقعها من الحياة:

و المجتمع ' و من قضية معينة. وأن تكشف عن القوى التي تحرك كل ما هو محيط بهم. وهذا يعني استخدام أساليب الذكريات والداخل الرسمي Flashbacks Reverse Chronology وأن الهدف من الأحداث في الرواية المجادة هو خلق تعبير في لغزائى تجاه العالم الحقيقي عندما نحصل لرواية إلى العقدة، أو كما نوصح مارغولير (1983: 8) «الكاتب الواقعي التقليدي ينظم الأحداث بحيث يخلق متابعاً يتوافق مع معطيات الحياة الواقعية وفي نفس الوقت يستحده العقدة لإثبات موقف وفكرة الرواية. والنتيجة ' الحاجة تعطي ترجمة وأهمية ك حدث قبل ذلك ' فإنه لا يتوافق موضوع الرواية العاطفية التي تستحده الحدث بطريقة محتجعة. فهناك تطور مؤثر بدرجة كبيرة. لأن هذا النوع من الحدث كى يكون منطقياً لا واقعياً. ك العقدة متفرد جورج (1983: 21) والعقدة في هذه المرحلة تكون الهدف من ' العلاقات بين الجنسيتين. ' أما عن سابع الأحدث فتكون ' 1981: 8 ' فيها أنه ' تأتي 'هذه' لس من سابع الأحداث 'مما' كنها مرحلة ' التي تعبر عن الفهم الذي يحيط بهما 'بطنة' 'هذه' 'س' 'ف' 'الشيعة' التي لابد للعقدة من الوصول إليها هي 'س' 'ب' 'العلاقات' ' بين 'بطنة' 'والبطنة. ' لرحل المرأة، 'يفعل' الحب 'والوفاء' مكان 'العداوة' 'و'بعد. 'والحرية' بدلاً من 'القهر' كما أن 'لأحداث' 'مدور' في 'محيط' 'صين' هو 'عالم' 'البطنة' 'القصير' الذي 'يصم' 'بعض' 'العلاقات' 'الشخصية' 'جداً' 'لا' 'المجتمع' 'بؤسباته' 'ل' 'مختلفة'

وعد كنه تمثل في رواية عبدالقدوس، فيعد فترة طويته من بحث فائرة عن الحب لمفقد وعى لإنسان الذي يستطيع أن يحميها ويسعدا، تمكن من العثور على ذلك عند مبر حليمي بعد أن تم تعيره من إنسان لا يحرمه مرة إلى إنسان سادم على ما يدر منه، وتعيره ليسد مكان الحب

المقصود في حياة مايره، والأحداث كلها تدور حول عالم البطلة والشخصيات التي لها بها علاقة شخصية أما المصادفة فإنها ليست ميسرة وتوقعه أو ما هو دجبل على بيا، الرواية مقصد مهمل للكاتب لا سيحدث وكان دور المصادفة محصوراً في تأكيد الفكرة الأساسية لإبرار لغو طيب القروية.

الزمن والمكان:

أما عن الزمن والمكان في الرواية العاطفية فإنهما يوظفان بطريقة تختلف تماماً عن وظائفهما في الأسرار سرية أخرى. وقد أطلق كرس (Kress 1985: 31) على هذا النوع من الأدب الاجتماعي (Social time) والتي تتحدد بمرور الساعات هذه المناسبة والساعات عادة ما تكون مكررة، حيث تعدل ما يسهل هو بعد زمني، وبما علاقة ما (عدد من الساعات) هذه الساعات تمت أحداث خاصة مثل أن تكون المرأة حبيسة في مستشفى عسر أو رجل ضارب حبيب دون فيه كل مقومات الرجولة والسحبان من علاقة ما يحقق في النهاية وهذا لا يعني أن كل الروايات العاطفية التراثية متشابهة بشكل مطلق، رغم المقصود أن هناك عناصر لا بد من وجودها في العمل الروائي حتى يبقى ضمن إطار الرواية التراثية وهذا ما أشار إليه هاليداي (Haliday 1978)، باسم سجل Register حيث أكد أن فكرة الكاتب في الإبداع والمثلح يمكنه أن تنجح بصورة عامة ومتشعبة حتى في ظل نفوذ السجل الخاص بالأنواع الأدبية.

ومن هنا فإن ادعاء المقاد بأن الروايات التراثية لا تقدم جديداً لتشابه الشخصيات، وتشابه اللغة إلح إياها هي دعوى باطلة لعدم تقديرهم لكل نوع وعصانصه ولأن عبد القادر يدرك أهمية هذا السجل

لخص في رواية التروج بعدد سبعم في كتاباته رواياته التي سبعم إنجل لقرء عليها، دون إعطاء التقدير أي اعتبار.

الأسلوب اللغوي:

إن لمصر الأخير لذي يلعب دوراً هاماً في تغير الرواية لعاطفية الرتبة عن غيرها من الرويات فيتمثل في الاستعداد اللغوي ولدي سبومح ل أن سبباً حر لا اعتبار هذه الروايات أدب وحيث قد سببهم يقول ماثي Nash (1990: 99) في تعريفه لأسلوب الأدب الرابع أنه يتميز بـ لعب بـ أسلوبه ظاهراً من حيث لولعب عن حقيقة a *Paradox of realistic surrealism* غالباً ما يكون منحرفه بشكل واضح وكب سبب مع لقرء *a game played with the reader* وهذه لعباب عدة ما يكون قد بـ سبب من عدد لا يحد بـ سبب لـ أسلوبية وسماتها سببها البصر خط المؤسسة متفهم في تفحص التركيب الدقيقة، سبب بـ بوليس نوع بـ سبب سبب في بوليس ويا سبب من ذلك لـ سبب سبب سبب *the play is structured* عن طريق استخدام وصفات أخلاقية غير معقدة ومجرية بكثرة. وذلك باستخدام شخصيات حائرة على المظاهر التقليدية *conventional appearance* الأبطال غير مصابين بالثأليل والبطلات غير منصافات من سبب غير مقبولة) هذه الشخصيات تعكس وتصرف ع يمكن لتب بـ *predictable* وليس تمر بصراخ عبيدة سبب ما قدر أو المصادفة لا أنها قليلاً ما تتأثر بتببها فعالها أو عذابها (حاك، بدء مكسوره، بقود الطائرة)

إن التعريف المذكور يبين أن كاتب الأدب الرابع عامة يحاول أن يسبحو على فكر الفاري، بحيث يجعله يقبل ويكل ثقة هذه الروايات بعلمها الخاص، والذي يستخدم الكاتب في تصويره أسما لشوارع

والأزرق وبعض المعلومات الحقيقية المستقاة من الواقع، مما يقود أفكاراً إلى قبول مصاصي هذه الروايات دون أدنى تفكير. وهذا هو السبب نفسه الذي يجعلنا نستمتع ببرصج التعمار حيث إننا نغفل ما نراه في عالمه الخاص، ونترك مسبقاً أن عالمنا متفعل بما مررنا ذلك الذي نشاهد إن لعبة الواعية غير المعيشية تقدم لنا عالماً جذباً بالثقة لأنه يعرض بالحقائق ولكنه لا يشكل خطراً على عالمنا ولا يحاول تغيير أو استبدال معرفتنا وتجاربنا ونكون كما أنه لا بد وأن نعطي شيئاً من الاهتمام للعلاقة التي يبركها لكاتب أو الناشر على صفحة لعلال الخلفية أو لصيغة التي تلي الصور، والتي توحى لنا عادة بمضمون العمل بطريقة غير مباشرة بحيث تشد هذه العبارات على القارئ في معرفة شديدة عن العمل بعدما يقول عهد القدس من مقدمة رايته «... إن عيسى لا تولد مع... ولكن المجتمع بعدما ألبس...» هذه هي القارئ على أنه لم يدره يريد على ذلك

اللغة ولعبة الحقيقة Language and the realism game

حتى يمكن كتاب من حقيق هدفه بأن يحسن بعض الرواية تبدو وكأنها حقيقته من بعض شيء ما من

1 - الأسماء Naming سواء أسماء الشخصيات أو الشوارع أو المدن أو افراد أو العمارات أو أسماء الحافلات أو أرقام التوقيت الرسمي وقد أكثر عهد القدس من استخدام هذه ليحقق لعبته مع لقارئ، من مثل

«شعة مرة 12» (43)

«أنا بقالي في العمارة دي سبع سنين... والأستاذ عزيز

ساكن هنا من سبع سنين» (44)

«راجل زيني عتده 38 سنة ما يصحش يعرف...»

«وكانت الساعة قد وصلت الساعة مساءً» (71)

«الزمالك يا أسطى» (72)

«وعند أول الطريق الزراعي» (216)

«وجلس على مقعد أرابيك كتبت على ظهره» بحروف

من صنف (242)

«ورقظ القطار في محطة بنها... وصعد رجل لا يتجاوز

الحامسة والثلاثين...» (299)

«وانشقت المائدة من شارع الروضة.. إلى شقة نخمة في

الجزيرة» (24)

أو هذا «السبح» بقرءه بوضوحه أكثر من سحره لأحبار على
المسبب أن يكتب بحدود باسمه وأن يفسر الذي - كل ما هو
مذكور حتى ثم تكلم به لحدث عن سحره قبل عدده له مما يودي
إلى منع القارئ ثقتة الكاملة بضمي ولما يقوله الضمى

2 - الملف الخاص (لغت، اللقب، الإضافة) *Donster epithets and*
additions الأسما - التي يستعملها الكاتب يعطها بشكل جذاب
إلى مجموعة من الصفات أو الألقاب التي تمثل العمر، المركز
اجتماعي أو لوظيفة، المهنة أو لعمل، لدور الاجتماعي، الصفات
لبدية أو لجدبة، السحرية أو صورة معروفة لدى لقاري. ومن
ذلك في رواية عبد القلوس:

«دي أودة الشبيخة فايزة...» «أهلاً بالشبيخة فايزة» (34)

«الأستاذ صبر حطمي...» (34) «وبوغت الأستاذ وقال...»

(37)

« أول أيامها بالمعهد شخصية العميدة » (94)

« ووجهت العميدة نظراتها كلها إلى فايز » (135)

« وانتهى درس الأدب وتجمعت الطالبات حول الدكتور رشاد »
(98)

« والتقت بالدكتور رشاد... » (132)

« وجاء الحال.. إنه الرجل الوحيد الذي تحشاه . ولكن
الحال.. واستقبلهم الحال » (150)

« ولم تفاجأ فايزة برؤية الناظرة.. سمينة، مكتنزة الوجه، في
عيمها دائماً معاني السلطة. وفي حركاتها ثقل كأنها
زوجة عملة » (179)

« وبكدهم سحر روح من ستمسك برجل.. حين رجل
مسيء يسره كل من به كره.. جاء كل منهما كره
وعبأه كل منهما كره.. حينما قصود بك عمدة كسر
شرف » (193 و21)

3 - الإيهاب والإطناب Periphrasis وسعد الإيهاب من أجل توسيع
الأسلوب وعادة ما يستخدم كبديل عن العاط محدودة تبي الحال أو
صفات الشخصية ومن ه نجد أن لكاتب يسهب في وصف مشاعر
الشخصيات ووقع الأحداث عليها.

« ونظر إليها صبر حلمي، وفي لمحة كان قد وعى القوام الذي يشي
في رقة وجهه كأنه يشأوه من الألم، والبشرة السوداء، والشعر الطويل
لمصر في صغيرة طويلة تلقينا فوق ظهرها: إنها تحصل في طبائنها من
لجبال.. وسر الشهاب... وسر الأثوية البكر المغلفة الأبواب »

« ونظرت إليه عابرة بعيني مملوحي كأنها لا تصدق ما سمعت ثم

تصاعدت دمانها كلها، إلى رجليها، وقفرت من بين شعبيها صرحة ألم. كان شيت فيها قد مرق، ثم انكفأت على عسد المقعد بيكي وتشيع بصوت عدل.

«كنت تحسن بصورها محملاً بأكثر مما يطيق. وكانت تحسن بحدة إلى أن تلقي بعض حملها على أحد من لاس. أن تروح بسرف إلى إسان بهمهم، ويستطيع أن يواسيها وإن يسد لشقوب الفسبة التي تعصف من حلالها أحاسيسها. كانها رواج نهر بيتاً مهدماً»

وكان بإمكان الكاتب حتمصار كل تلك الأوصاف بمجمله أو ألفاظ قليلة، ولكنه اختار لاسهاب من لوصف لأن تلك حامية تلازم هذا النوع من الروايات

4 - القياسات Measurements لروان المحمد لارتب، لتبريح، لمسلمه، جديون ككسب، سيمور، ن. يسحجم، قد، موجدت لبؤكد للعبة المذكورة صاف مع "تقارن سكن سى، ميهوت قبل تقديبه للقياري

«ولم يحسن على موته ليلة واحدة، ولم يحاول أن تعرضها عنه بقينة فوق جبينها أو بضعة إلى صدرها...» (12)

«... وقد خطت فعلاً الخطوة الأولى... واستقبلها» (54)

«وفي الساعة الحادية عشرة أمسكت بمسماحة الضفون...» (57)

«كأن ينفوخ سيارة الصفيحة التي شعرفها كل الطالبات...» (103)

«هو أنا رابحة مجاهل أفريقيا.. دي المسافة ساعين بالتظر...» (173)

« ووصلت إلى المدرسة ، بناءً ضخماً بالسجة لمعظم مبانى المدينة.. » (178)

« حجرة متوسطة الطول والعرض، تضم ثلاثة أسرة ومجانبه كل سرير دولاب صغير، وفي ركن منها مائدة عليها وإبرور جاز.. » (183)

5 - اللغة والموضوع الأساسي Language and Keynote game إن

وظيفة اللعبة للعبة التي يحملها المؤلف مع القارئ هي تحرير وتنشيط حالة عاطفية معينة، وحتى تتحقق هذه فإن الكاتب يلجأ إلى استخدام ألسن قومه بعين الاستعداد 'للمحكي' راسخوي والتركيبي للغة.

1 - الأفعال Verbs معظم الأفعال التي يلجأ إليها الكاتب في استخدام فيها حركة ودعوى مشير هو ما سمي Non-Core vocabulary وهي فعل لا يرقى على غير الفعلين « الفعل » « فعل على قومه العائنه بحريه بعده ويدرر وتذكر في الكتاب بدل من أن يقول « ركضت » « ساء » « ساء » « قطع » بدل من « قطعت » يستخدم « أصمت » إلخ ومثال ذلك في رواية عبدالقدوس:

« وأزاحت الكتاب من أمام عينيها وأسقطته فوق رجليها، وألقت برأسها فوق الرصادة. » (10)

« كل ما تذكره أنها هزعت في الصباح التالي إلى حجرة أمها. » (11)

« وبلغت الأستاذ وقال كأنه يصد عن نفسه اتهاماً » (37)

« وبلا وعي رفعت توجيدة كفها السمين وهوت به على وجه ابنتها » (66)

«والتفتت إليه ثم طغت عليها موجة عنيفة من
الارتباك. » (103)

«والتصمت عيناها في دُعر كأنها وقعت في هاوية
وقامت بصيدة عنه وصدرها يلهث كأنه يقرع طبول
الحرب... » (108)

«وعرت إلى دموعها » (110)

«وانهمرت دموعها صاعقة فوق حديها » (135)

2 - الصفة *Adjectives* : يكثر الكاتب من استخدام الصفات التي تفتن
مفهومه حتى من الأوصاف المحبوبة ؛ لصدور نفس أو
عبارات توضح حالة الشعور والتعصبية:

«واحتللت دموع الثلاثة، دموع صادقة حارة. » (15)

« بنس الهوت العسيف الذي كنت بحل لي حديثي به.
نفس الانسامة أنهادية. ونفس الأصابع الطويلة » (46)

«واطلقت أنوار السعادة على وجه فايزة. » (51)

« وعاد يتعصب إليها » (53)

« تتكلم في صوت غفيس كأنها تسلم من دينا بعيدة
وتسبر في حطراب صبية كأن قدمها مبعيدتان بالأغلال.
وتشهد كأن قصبان السجى تصعق على صدرها » (145)

« وابتمست عائشة لانسامة فايزة، ثم ففز إلى عينيها بريق
عجيب » (215)

6 - استخدام صيغة اسم الفاعل واسم المفعول *Participle clauses* حيث
يكون توطينهما في طريقتين: الأولى لبيان حدث أكثر من فعل في

لوقت بعده، والثانية أنها تقترح حالة عاطفية ملازمة أو حالة نفسية أو رد فعل.

«وانتفست واقفة وهي تبعده عنها قائلة في غضب» (16)

«ونظر إليها متسائلاً وهو لا يزال محتفظاً بوجهه الصارم» (68)

«وردت ثانية وهي تغالب تأثرها من القصة..» (226)

«واهتمت ساخرة من الجميع..» (161)

«ونظر إليها لمدة متعجباً ونظرت إليها عائشة معجبة،

ونظرت إليها سعادبة مبهوتة، ونظر إليها الدكتور عوض

ساخراً..» (224)

7 - استخدام لفعل غير انساني أو انساني للمجهول *Inanimate or*

unpersonal agents حيث لا يكون سبب الفعل غير انساني لا

تتحرك انشائها بل هي غير انشائية (أخرى)

«ولجأت فتح الباب في عنف، وكأن عاصفه انتفضت» (16)

«قالت دافرة.. وعادونها نوبة من نوبات دهولها» (63)

«كانت الأفكار تطوف بها دون أن تتوقف..» (68)

«إن الهوى الشقي بدأ بفصل رئيسها، وشرع عن

صدرها...» (226)

«واستبدت بها دموعها حتى لم تعد تطيقها...» (276)

8 - لغة المجاز والرمز *Figurative Language* وهذا النوع من

الروايات نادراً ما يجد فيه استخداماً للرموز أو الاستعارات،

وبالمقابل نرى استخداماً متتابعاً وكثيراً لـ «كان» و «كأن» و «كما

لو» وما شابه، ومثل هذا التشبيه مناسب مع هذا النوع الذي يعتمد

على البساطة والصور القريبة من القارئ:

« والتفت في عيب كأن بدأ مجهولة أمسكت براسها ولعنتها
رغم إزادتها » (250)

« وسمعت صوتاً من ورائها كأنه نداء » (262)

« قال ودموع باهتة ضعيفة تنحدر فوق خديه: إنها آخر ما
بقي من دموع » (276)

« وأحسرت منفتح الباب كان أهل البيت استيقظوا من رقاد
طويل. » (289)

إن ما ذكرناه عن رواية إحسان عبد القدوس يمثل الخصائص العامة
للمرويات بعد طبعها، وأما ما نلاحظه من الاختلاف بين تلك التعرض
لتحليل، نجد هذا النوع من الرواية كما نرى في مجموع آخر فإن لكل
نوع من أنواع الرواية أهدافاً قودية تسمى كالمثل للوصول إلى الكتب
والقارئ، وإلى خدمة هدف الآخر من كتابة الرواية بعد اختلاف
الأنواع الروائية. فليس من الضروري أن نحسن منها، وإن لم
يتم ذلك فسوف يستمر الخلط بين الأنواع مما يؤدي إلى احتكاك الأدب على
مجموعة من الأدب - الذي يتوافق كتاباتهم والفروجه القدي لهم

إن دراسة الرواية لرائجته كسرع أدبي مستقل عن الرواية لجدة
أصبح من لأصور الهامه التي لا بد من لوقوف عليها ودراستها دراسة
عقلانية، خاصة في هذه المرحلة التي يمر بها العالم بشكل عام والمنطقة
العربية بشكل خاص بتغيرات شاملة في وسائل الاتصالات والإعلام، مما
لا يستطيع عاقل أن ينكر أهميته، وهذا يعرض علينا أن نحاول بجهد
شديد أن نتعامل مع الأدب كسرع أدبي، بعيد عن أحجاب القارئ
ومحطات الإعلام المختلفة أصبحت عالمية، وبرايمها تهدف إلى استقطاب

المجموع سوى بالبرامج الثقافية و بالأفلام والمسلسلات، كما أن وجود شبكة الاتصالات الحديثة (إنترنت) صارت في متناول الجميع وعرض على مدى مواقعهم وصحفاتهم الكثير مما يقع تحت حائلة «الرنج» و«المجاد» لذلك فإن الاستمرار في رفض الرواية الرنجة على نَس أحلاقية لا فيه بحاجة إلى إعادة تقييمه خاصة في ضوء ما به الكشف عنه في هذا البحث.

ولابد من وقفة سريعة هنا عند موضوع القارئ العربي وتداول عدد من الأدباء، هذه الظاهرة التي بدأ الكثيرون يطرحونها، حيث إلتبس وكميئة لآراء عدد لأعمال الأدبية لشركاء في السائد متوقع أرواها في عدد لا بأس به من الكتب التي أنعمت به الأدب بأنواعه المختلفة يتضائل باستمرار لما هي الأسباب؟

لعمري إذا ما نقول إلى هناك بعض اكتشافات نعت كوحسان عبد القدوس الذي يمكن من فهمه شيء حاله القارئ توجد لإجابة غير بعيدة عما قد يحسن دور حقه سريعة من نعت نعت لهم ما يتناسب وتدابيره ونكت أن نعت من حسان نعت نعت باستخدام لغة تنمى بعابة السهولة والوضوح في السرد وتستخدم العاصبة المصرية في الحوار أم الأسلوب فقد ابتعد فيه عن الزمير والعموص ولايات والامتيازات ولأب طير العربية والنعتيد الرماني والمكانسي واستخدام لأساليب التي لا يعرفها إلا السائد والباحث والمحتص والمهتص والأديب نفسه، وفي طريقته تلك فقد نجح أيضاً بتطبيق القواعد العربية القديمة ولطريبات الحديثة التي تركز على ضرورة السواقي العكري واللعوي والأسلوبية التي لا يعرفها إلا السائد والباحث والمحتص والمهتص والأديب نفسه، وفي طريقته تلك فقد نجح أيضاً بتطبيق القواعد العربية القديمة ولطريبات الحديثة التي تركز على ضرورة السواقي العكري واللعوي

والأسلوبية بين المرسى (الأدبي، وبين التمتع (الفارسي) وكما قيل ذنباً
فكل مقام مقال. فالكتابة لقارئ غير مطلع على أحدث نظريات الأدبية
للقديرة والسامية والتشريحية للمصحت عن الكتابة لصحية اتى
توصف بالاطلاع شامل الجامع على كل ما هو جديد وحديث، واكتسابه
للطفل بحيث عن لكتابه للإنسان ذي الثقافة المتوسطة الخ وهذا هو
حان كل المجموعات. هناك القوي ولصغير المثقف والمعلم، لقومي
والليبرالي. وأما ما حكم على الكاتب الذي يحاول الوصول إلى طبقات
أخيرة والغمر، بمسراتهم شعاعته بعدم المسؤولية وعدم الإلمام برماء
العاصر الفنية... الخ؛ لماذا لا نعتزل بوجود أنواع أدبية مختلفة تتشابه
وتختلف كل حسب نمط شعور الجمهور الذي له هدف ليدع، إن
هذا الاختلاف ليس من الجمهور الذي ينادى على مدد كتابتي بروح
لقصير ولأبكر، بل من الجمهور، بدلاً من حضوره في دور، معتقده ثم
مطالبته بتقدمه الجديد، بل لا يهمل حق، اتى ولكنه يسي سببه في ظل
حيثما الكتاب له يصل إلى القارئ من سحق بعد هدف الكتاب؟ ثم أن
لقراءة أصبحت قراءة كتابه، بل لم يهمل جد سقطت عنه وتحقق
الهدف؟

من هنا فإن عصر الإنترنت والأشهر والبيت التعليمي المتخصص الذي يوظف معظم الفنون من التصوير إلى الموسيقى إلى الحركة المسموعة إلى الألوان إلى السرعة والحركة التي يجد فيها كل طالب ما يعلم أو المعلومات أو التسليم أو المتعة أو الإثارة أو أي حق آخر متسعاً لتلبية حاجته ورغبته لا بد وأن يدفعنا إلى الوقوف قليلاً وتقييم الحركة الأدبية حتى تكون العلاقة الثلاثية لأطراف المؤلف والقارئ والناقد عملية بداع وتحسين ليس المقصود بتحسينها أن يكون المصنوع أحسن أو حضري أو تعليمي) مستمر الهدف من وراءها هو توثيق علاقه القارئ بسنواته الخيلية بالأدب بأنواعه وهذا يعني أن من أهدافه إعداد

من مدح عمل أو شجب آخر يحب أن يكون تقديراً نسبياً يركز فيه على استجداء المؤلف لأدواته من لغة وأسلوب أو ما يسمى الجانب الفني للعمل الأدبي. ولعل المخطوطة الأولى التي لا بد من أن يدركها القارئ المعاصر، أن الأدب قسم إلى صنفين شعر وشعر لاحتلاتهما، وفن الشعر إلى نوع وقسمت هذه إلى أنواع أخرى مشتركة في خصائص ومختلف في أخرى، وحتى زمن ليس بالبعيد لم يدخل قسوس شعرية جديدة كالشعر الحر وشعر التفعيلة لأن تعبيرات جديدة استلزمت هذا التطور والتجديد. وكذلك الشعر فهناك قسوس شربة قديمة كالمقامة ثلاثية أصبحت من التراث، وقسوس أخرى جديدة شأب وتطورت أو استعصمت لملائمتها لبيئة ومتطلبات جديدة، فالرواية مسرحية تفتش لاطلاق كتب من على ذلك هذا التعبير والتأقلم مع لغة جميع جوانبها هو ما يجعل الأدب حياً لا يعبر عن حاجه، والحاجة لا بد لها من مستهلك. ولعل الحاجة إلى محار بحثها هي لأنواع مختلفة الخدم التي تخدمها لربما يواجه بوجهها لطابعية ورواية حساً محسوساً في ثقافة أدب رواية الوسائط من الأنواع التي يشوه عماري يعبري في كثير منها ما ينبغي أن لا يغلب - أو عن طريق ترجمته إلى كثير ما يصور نوعاً من هذا هو لترجم بحصائص هذه الروايات وسلوكها ولعبتها التي تغيرها عن الروايات لأخرى، مما يكون نتيجة ترجمته ترجمة مشوهة يتبع فيها المقترحة طريقه لأنفسه Domestication للنص لتوافق الثقافة المستقبلية وبالتالي فإن نقاري والعمل الأدبي يشيران الكثير.

من الأمور الواجب تذكروها في نهاية هذا البحث هي أن الرواية كنوع أدبي شأب ونصبت نتيجة التأثير بالأدب المترجم في مطلع القرن التاسع عشر كما ذكرنا سابقاً، ومعظم المذاهب النقدية التي تعنى بدراسة بروية هي في أصلها عربية منشأ، وبلا حظ أنه كلما ظهر مذهب جديد في العرب تحول الدراسات العربية أن تعرف به، ونعندها لندارسين والمهسين. وبما أن

الرواية التي نجت من مطمح السيميائيات من القرنين العشرين بدأت تجدّد الكثير من الدارسين والنقاد في العرب، هي يعني ذلك أن سوق بعض التأثير بذلك التيار في السواب العامة في لوطس العربي، خاصة وكما قلنا إن النقد في الغرب يؤثر على اتجاهات النقد العربي ؟

إن انتشار وسائل الإعلام والاتصالات وسرعته تبادل المعلومات في هذا القرن بالأخص إلى زيادة نشاط الحركة النسوية التي تعنى بكل ما يتعلق بالمرأة، نبش بتغير موقف النقدي العام من الروايات لرائعة، فهذا الأدب وكما قلنا موجه إلى فني. معين. و الرواية العاطفية موجهة للمرأة بشكل خاص هي تعنى أن نسخة جديدة من النقاد ستعرض لتناول هذا الأدب من جهة نظر جديدة، يدور إلى خطأ كل من جهة بعض لظفر عن الروايات لاجتماعه تاريخية التي يخطئها من جانب كما أن هذا الأدب الحديث يجب أن يكون هذا لأن حسب بعض لأحاديث والتعريف من وجهة نظر نقد، تتوافق مع وجهة النظر إلى سحر من القيد المنع من جهة من جهة من جهة من جهة من جهة أيضاً، ولعل هذا، يفسر سبب تعرض مجموعة كبيرة من النساء في العرب إلى دراسة هذا النوع بشكل خاص، وهذا الموضوع بحاجة إلى دراسة موسعة وشاملة لما يطرحه من أسئلة بحاجة إلى وقفة متأنية

بعد هذا العرض لنشوء الرواية العربية وأثر الترجمة في ظهور أنواع أدبية جديدة وحسب أن الأدب العربي يتسم بمعارضة الأنواع الأدبية الجديدة لسببين الأول لتمسك بالأنواع القديمة قليلاً ومضموناً ولحكم على الأنواع المستحدثة من وجهة نظر تقليدية ومعايير نقد التي تنتمي إلى القديم وليس الجديد، مما أدى في بداية ظهور الرواية إلى معارضة والوقوف صدها، إلا أن الاستمرار في الكتابة وإقبال الجمهور على الرواية أدى إلى معانها وتطورها حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي

الحديث أما ثنائي فهو التمسك بالأنواع القائمة ورفض الجديد حرصاً على مصداقية القارئ بالاعتماد على المقاييس الأخلاقية، وهذا المحرص والرقابة أصبحت أسبوع من الأمور المستحبة والتي تتعارض مع مبدأ «حرية التعبير» والتي يعامي منها العالم العربي بشكل خاص، وقد حان الوقت الذي يسمح فيه للكاتب أن يقول ما يشاء.. سواء اتفق معه أم لم نتفق!

كما قسا في هذا ليحدث إعادة تقسيم لرواية كموع أدبي، فالرواية نوعان أحدهما جاد والآخر رائج. ولكل من هذه الأنواع لجمعية أنواع فالرواية الجادة تضم الرواية السياسية والاجتماعية والتاريخية والوثائقية، والرواية السعيدة من ناحية مضامينها وخطها السيماسي للبوليسية والغموض والرمز، ولأنه من ألوان كل نوع جديد من قبل درسته

وتقدمه

الهوامش

- 1، انظر الفهرس الذي نشره أكاديمية هنري بيري في حواريات معهد الجزائر سنة 1938
- 2، فريد من الترجمة والخرميين واليهيم يمكن الرجوع إلى هذا (127-140)،
- 3، مبريد من هذا مصنف: محلات راجع في جبهة برية 30 35 38 44 63 64 26
- 4، حسن المواقف أو عادة الزهر، هناك خلاف حول تاريخ نشر هذه الرواية، فالبعض يحدد تاريخ نشرها في ما قبل 1892 وهو تاريخ يصعب التأكد من نشره لصيد مورقة عام 1889 مبريد بعد رواية فرار لمصدر يصعد حري في عاخرة سنة 899، ثم يصعد الأخيرة في بيروت سنة 1984
- 5، هذه المقالة تم إعادة نشرها في مجلة قصور، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث 189-184
- 6، جميع اشوع مأخوذة من رواية إسمان عبدالقوس، الطريق المسدود

7، (Core Words) هي عبارة عن مدخل عديدة يستخدم في حياته اليومية وتسير بطريقة عالية من البساطة والوضوح وليس عليه معيية فإن يكتب هذه المعنى والالاف نعرفه مشتركة تتأخذ عن حيرت في حياته مثل حجة كبير / محضر و سور / تعيل / حبيب و لاور / خير / اسود وهذه الكلمات تعبر عن الاحتياجات التي يحتاجها في جميع بشكل ساسي و سى نحدد حاسة خد سحدث مع لاجد... لأدب و لائق بعينه و مثل دينا سور لأخر عا د قد رجو مي فوسا نكور قد ستهدهد عظه غير عديده كذا ن يكتب عديده لأجل نفس سبب و بحدب كقوس / صبح / بحيف ، عا قلا حبيب و سون فون لهن السلي أو الإيجابي يتبادر إلى الفهن مباشرة

المراجع العربية :

- 1، شوقي ضيف العصر لعباسي الأول، 1966، دار المعارف، مصر، ط2
- 2، موفيق ، أدب صحن - هاد عبد القوي عوده و عدا ، ط 1
- 3، حمد حسن ، أدب و فاد ، حب من معة لمر العربي لدم ، ط 1، مركز لمصر للتصميم و طباعة، عمان
- 4، هادي حسن طه بقر، التطور الرواية العربية الحديثة في عصر 1976، دار المعارف، القاهرة، ط2
- 5، عبد الرحمن باعني جهود نرويه في صنع بصصدي سى نجيب محفوظ در سفة بيروت
- 6، محمود تيمور، فن القصص دراسات في القصة و المسرح، 1945، مكتبة الآداب، القاهرة
- 7، محمد أبو يحيى، حديث عيسى بن هشام أشرة من الزمن، تقديم محمود طرشونة، 1984، دار الجنوب تونس
- 8، أحمد إبراهيم الهوازي، لغة الرواية، 1983، دار المعارف، ط2
- 9، زينة فواز، حسن لعزق و لهوى والوقا، محققين قورقة فواز، 1984، المجلس الثقافي بيناى جندية، بيروت
- 10، مجلة نصول، 1985، لجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل / مايو / يونيو
- 8، سلامة، ف تطور الفكر لاجتماعي في الرواية العربية، 1980، الفكر العربي

- 9) حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، 1998، دار قطري في الفجاءة للنشر والتوزيع، لدوحة
- 13) دوجر ألين، الرواية العربية، 1986، مؤسسة العربية للترجمة والنشر، ط1
- 14) إيمان عيالاتقوس، الطريق الممتد، مكتبة مصر
- 15) عدي شكرى، رمة جس في عهد عربي، 1971، هيئة نضيد بشر، نداه
- 16) عبد الرحمن بن محمد بن ظفون، مقدمة بن ظفون، دار ليل، بيروت
- 17) بر عثمان عسري بن بحر جده، بيروت ونهبي، محفوس وشعر عبد السلام محمد عازور، دار ليل، بيروت
- 18) بري بيجتون، تاريخه و سده لادبي، نداه و رجه حيدر عصفور، مصر، 1985
- المجلد الخامس، بعد الثالث

English References:

- 1) Ann Kuchta, "Sexuality and the Female Feminist: A Letter", 9
- 2) Kress, G. Linguistic Processes in Sociocultural practice 1983, Oxford
- 3) Halliday, M. A. Language as Social Semiotic: The Language of English
- 4) Carter, Ronald & John, Susan, (eds) The Language of English (Oxford, Basil Blackwell)
- 5) Hobbs, R. Reading popular narrative, 1977 London: Heinemann University Press
- 6) Bigsby, C. (ed.) Superculture: American Popular Culture and Europe 1975, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Press
- 7) Bromley, R. Natural Boundaries: The Social Function of Popular Fiction 1978, Red letters, 7
- 8) Mangione, D. AMills and Boon: Guilt Without Sex? 1983, Red letters, 14
- 9) Fielder, L. Towards a Definition of popular Literature 1975 In Bigsby, C. (ed.) Superculture: American popular Culture and Europe, 1975, Bowling Green, Ohio Bowling Green University Press
- 10) Leon Trotsky, Literature and Revolution.

يكاد يهزم المتفتح للأطروحات النقدية،
 المنشعة بالتراث السردى، أن كتاب
 «الكلام والخبر»¹¹ لسعيد يقطين،
 يشكل إحدى أخطر المعاولات التحليلية
 للسرد القديم، في العشرين سنة لأخيرة
 من القرن الماضي. ومرة ذلك - فيما
 تصور - إلى كونه يرتكز على محكاه إشكالية تطوي على طائفة ربط
 جدلي فعال بين الخاص والعام، في حقل الانزياح لعرض ومن ذلك العام
 لأدبي ولاه تدنى في سرد أبي يحيى طرد «تفسير لمعرفة
 والتاريخية لكأس مع النبي صري، ووحدة مدونه راجع تجمعاته
 لا جرم ادب - سبي حقه تكلم على صفتها نظرية رحطوات
 تحصيلية مثل المصاحف شكوسية ذو المبره - هو في هذه الحال
 «المصيرة سعيبة» - سببه كلاميه خاصه عابده «الليقية»،
 وما يتفرع عن أصلها جامع من حصص حتى المبر - خبر، ورمط
 كل ذلك بالتحليلات لصية المفردة بالوسيلة التي جعلت تعاملات النص
 القديم «المكتمل». بهيراب اعاصر المصنف وتشج لدرال لسيرة اشعبية
 الثابتة، عدلواتها لتتحولة، عبر الأربعة التاريخية لتعاقبة، واجهراميات
 لتباعده

وخصمي لى أحاتب الصواب، في الاعتقاد بأن امتدادات التأثير
 النقدي لكتاب «الكلام والخبر»، لا سحصر في نطاق القيمة لمهجيبة
 لسؤال لسيرة الشعبيه وبعده الرؤيوي الذي يعنى من «مجازاب» «السردية
 العربية» لمصاهرة، وإنما تطول بحدودها النأويلية واقع لدرس السردى
 العام في محاورته لمنطق لمرث، ويستعصا منه لمأحي نبيته وعطاف

تفاعله بما هو مجرد نصوصي أولاً، ثم بوصفه قيماً ثقافية متعابة، وسناً عقلياً مجرداً، محكوماً بالاحتلال على جهة الضرورة التاريخية والحصرية، ومجبولاً على الاحتلال على جهة الحرية الإبداعية. ولعل حظيرة التأثير متصاعب إذا تعد إلى يقين القارئ أن وشائج بديل المعجمي المولد بين الكل والجزء لترائيب، أو بتعبير أدق بين النص المحر وسنن لإبحار الثقافي. لا يتعد كثيراً عن سؤال لماهية المجاميع، وعبرها الشكوكية في السياق المعاصر. وإنما يتولد العائق، وتتسع مساحات التعقيد في أطوائه، بالنظر لما يبرء عن لحن التاريخي والمعرفي - لفصل بين الخبرة وأدبي المعاصرين والأفق المرئي - من اسراع في صياغة النصوص. من من مكوث حتمي لنوع حصرية في تولد أنواع لتعبير. وبين في أليات ذات نصفي وحل - فخرح أسطوري للباحث يفتح في سخطي ذلك العقيدة. حتى يرى من نفس أسيرة الشعبية من حيث هو عنصر في نفس عربي كسي. جند في نظام كلامي عام، تتسند مكوثه حشر لفت من تجميد النص من المفرد وأطراف الزمعي، فهي يبريد بحصيه الإبداعية من موصيه (سكينة)، ومشاها التجلي الفرعي من أصل التشويد

إلا أن الإضافة الحقيقية التي غير لدراسة الحالية على سالفاتها في لنظر لنقدي للتراث - وسيلر قيمتها الاستثنائية في أن - أنها من لأبحاث الدرة التي انطوت على رعي جدي معهود «لص». ودلالاته المغربية، وأبعد النظرية، في النظر إلى التراث بالقدرة ته الذي مثل «النص» في نطاقها معياراً إعرافياً حاسماً في استيعاب عناصر لوجود الكلاسي، والتحقق الإبداعي لعربي لقديم في السياق الذي يصير فيه لتحصيل النصي بدلاً عن لتعميم القول، وه مكامل «النص» رديفاً لقيم «التعامل» لشكوبي وه التحقق المتعابر. وه التجلي كمتسع على الاحتمالات وبالمعنى المركب الذي يجعل لنص كوماً رمزياً يبرج من

مستوى «أكبر» إلى عينة صغرى. تمتع من الأشبه والظواهر مقومات الجنس والتنوع والسمط. ويجعل القيمة «النصية» عدالته ومروته تتخطى التفاصيل المعيارية لتجليات الكلام بين النصيح والشعبي، والمحمود والمردول، المركزي والهامشي ١. وحيث يصير لوجود النصي علامته على امتداد تعبيره لا تمييزاً لصف خاص منه، وكياناً مقدياً وطيفياً في سبب الأستلة والنايل ولرؤى لنا ليس غريباً أن يلفت سببها سؤال نص - أكثر من غيره - في هذه الدراسة، على عس سطوعها النظرية، وآلياتها الاستثنائية، ومآزرها المبهجة، وإن يشكل مرتكز لقراءة في هذا المجال

1 - النص الأكبر والتكامل القرائي

هكذا سنفعل منظومة - هذه من سر من صيحي مقدر - لثقافة لغوية تعدد - سب سر النص - كل متكاتب - حرة متفاعل، ترتد في بسبب الأمر على طرح «الأطراف على ذكر - لاحق - على الأساق وتجدد في مذهبها عناصر لتاريخ، بالجرمها، بالوعى الجماعي، بقيم التعبير الأدبي والعلمي والمعتدي. وتنظم حقوله تقاليد خاصة، تضمر «صداى» ثابتة، وه مقولات «متحولة». وه تجليات «متغيرة» ولقصص من زر - هذا الاقتراض بيان أن القرائن مؤسسه موصوله الأعطاب، متراكبه الخلفات، كل ينظر إلى فرع منها يستوجب إحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه؛ أو بتعبير آخر يستلزم أخذ هذا الفرع بما هو مجمل نصي، تحكم وجوده الدائري مكونات بسبويه منها اللازم لذي تخصص به عن باقي البسياب، ومنها المتعدي لذي يصلها بمجرى السرات العام من هنا كان لمفهومي «النص الأكبر» وه نصي المصوح»، أهمية

امعان الحضري لدى عصر المدلولات الممتدة والمتراكمة في الأثرية والنقائات المختلفة. يقول الباحث بصدد المفهوم الأول:

«إن ما أسميناه النص الأكبر، ونحن نتحدث عن العرب هو ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بعض النظر عن نوعه وقصد ما السجلات الوعية للقبلة لنساقط إلى ثنائيات كيما كانت طبيعتها أو وظيفتها وفي أي عصر فليست سوى «تجليات» ملموسة، تتجسد من خلالها بعض مقومات النص الأكبر، بما هو تمثيل للعقيدة والدعوى العربية العامة وأي اعتماد على بعض هذه السجلات، ومحاولة استخلاص صورة لإبداع أو اعتقل أو فكر العربي - منه فليس سوى آخر، لخاص من ستة لأصل، وتقديها على أنها هي الكلي» (ص 64)

ولعن ما صنع «لله لعدية لمفهوه» النص الأكبر، في مستواه التجريدي، عبر استعارة المفاهيم، فيه تجريبي في بؤسها، يمتطي مجرى الاستعصار العجاني، فلا يحدد النص الأكبر المعنى الموضوعي، لدى بعضه وجود ظاهري ما، وما حصره بمفهوم مجرد من أية علاقات الترابط والتركيب، لتكمن ذات محتده بعبء نفسه بكل ما يعترض أن يتصده التراث القديم، سرداً وشعراً وحطاباً عميقاً وفقهاً وفلسفياً، فتشأ من حاصل تلك العلاقات، بأصنافها المختلفة، ظاهرة كلامية تصير الوحدة وتبدي الاختلاف، ولد كانت أقرب النصيبات دلالة على آلية الجدل بين الوحدة المستترة والاختلاف الظاهر تلك التي أحلها الاقتباس في مقايضة النص الأكبر (النال على الوحدة) بتجديده المبرنيه الزمرة إلى الاختلاف الجسمي والوعي والسمطي، ومثل أن لبعده لمجاري لمعبارة في سياها الزماني لا يخاص مصداق البرهاني في سياق لاحق، حين تلحق بمفهوم النص صفات «التعالي» و«التصوحي»، بحيث تراوح الدلالة العامة بدرجة نحو المخصص، مفرته بالنص لفرسي، في

الإطار الذي يصنع هذا الأخير في قمة البناء الهرمي للنصوص العربية، بحيث يقع منه مربع الفروع المستحولة من الأصل الثابت، أو السجديات الناقصة من لمبدأ الكامل. يقول الباحث في تعليقه على بعض آراء القدماء بصلو تقسيم الكلام.

«إن النص القرآني كان يشكل أو يأخذ النص النموذج لجامع لكن الاحتجادات والتصورات، فهو نص متعدي على كل لنصوص التي ابدعها لعرب في كل لأحاسيس والأنواع في وفي مختلف العلوم ولا غريبة في ذلك فهو كلام الله أما كلام لعرب فلا يمكن أن يمثل إلا بعض المعاصر المستبعدة منه» (138-139)

مؤدجه سري، متعددة عن تحقيقات لمباسة منه بفسر نظام الكلام العربي بـ «في أفق السعي إلى محاكاة كتاب سحر سبأ» على جهة الفعل (140) «أما هذا فهو شكله لا ليس في نقطة سري مبرور، في يتيسر منه تمثيل «الأنجاء» سري خجتها بالهدوء، وثانياً على جهة لغوية، بالنظر في كون شكله «نظمي» مع جميع عناصر الخطاب العربي، سبب على حسنة بحدده سرعة شديدة جارية وقصصاً وأمثالاً ورؤيات» (141) ويحيل على شيء صعبه وأنماطه (إشياء وجبراً وتعجيباً، وعريباً وتفكيكياً، ورغيباً وترهيباً) (142) «هذا اجتماع صفات لقول المتعدد، وانتقالاً أجناسه الثابتة، وأنواعه المتحولة، بين دفتي كتاب جامع، إلا دليل على مثالبته، التي تتحد بعد العاية من مبدأ القول، والطموح من حوافز البيان، ومن ثم يعدو يدهياً بفسير بلاجم اعرض الكلام وقسوته في التصنيفات الموسوعية، كما يصحى بغيراً البرهة على عدم كالأريالات الذهية إلى قراءة «حد أصرب الإبداع السري» يعزل عن امتداد به وهكذا نرى تصنيف اللغة على مآلف العلوم بعقده، وهاته على تلك لمسي تخصص بأداب الحديث والآخبار ولأشعار

والسياقات، في السياق الذي ترتبط فيه العمل بالمعولات، ولاصول
بالفروع، والثبوت بالامتدادات ومن هنا تكمن قيمة مفهوم «المجلس» أو
إبداع «المجلسي» في كتاب «الكلام والخبر»، من حيث أنه لإطار
الاجتماعي الذي يسهل تدوّل انقسام الكلام واجاسه، وبالنظر إلى كونه
السياق الثقافي الذي «يولف» تركيبه النص العربي، المعتدب لصيغ
والأجناس والطبقات.

2 - النص الثقافي ومبدأ التفاعل

ولأن «النص» ذكره مراراً في بحث «سبحان» لظلال
التعصبيه من سندها مفهوم «سراة» في «سبحان» ولما أنه
مادة نصوصية «تحتل العنق على شيفر» سبب نصوص بقيم
الحلق، ومبني «لا» «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان»
لثقافة «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان»
(الشعرية) «سردية» «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان»
بينة أدائه «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان» «سبحان»
في سبيل عام وتجلياً لمبدأ ثابت، فلا تستقبل أسباب لأحد به إلا بإحكام
الظن في أصوله وسياقه، والحاصل أن النص لسري أو خبري أو المقامي
أو لشعري بأفانطه الجديدة والهرلية أو غيرها. «ما هو غريب للنص» لأكثر،
وتوزيع على نص المودج، إنه في النهاية «نص ثقافي» يقرب الباحث،
في معرض بيانه لمرئيات البحث في نوع السيرة الشعبية العربية

«السيرة الشعبية» «نص ثقافي» ويتجلى ذلك في كونها، وهي
تتأسس نوعاً سردياً له خصوصيته، تمتع على مختلف مكوناتها أنواع
العربي، وثقافته، وتعدّ لها نصاً يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان
لغربي في تاريخه «(ص 9).

هكذا يحصي سعيد يقطعي في تدعيم علاقات اللزوم البيوي للنص، بأواخر التعدي، مستبدلاً مبدأ الماهية النصية لمستقلة بوقائع التمثيل والإحالة المتنوعة على مراحح الحس ولدهش ولا يعرب عن العهد، في تصدد منه، أن أحجار لسيرة الشعبية طاراً لتظهير فعاليه «النص الجامع» بما هو «نص ثقافي» لا يقصد إلى تخصيص هذا الجنس بشك المعالية وحده، بل يهدف إلى التمثيل الذي يسمح باستخلاص النسق الحققي المتحكم في عموم الأداء الخبيري في التراث لسري بعيداً لاتضح قائم، في كل الأحوال ونجديات التعدي إلى لواقع انقراض العلم ثابته، ولا مدروحة من ربط النص سرياً كان أو مقامياً، جبرياً أو شعرياً - منظومة لسبب كذا في نثر ب - بسبب لحول فيه، وتجليات مصادر بين عاطفة وركب نص لسيرة شعب من خصبة حرقه في هذا المصدر فهي تسريه من المودج سديمي نائه على الإحاطة، باقضي يمكن من الاحساس الكلاسيكية الشعر وسر، والأنوع لسردية رديف سالفه حذراً من سوب ربحها، بحث تعدد مهمة التنبؤ من معاديه نص، في مد صلاته خد مع نشأة انقلي العام يسير ويصحي منبه ردت بعض المعزلات ساعده، مبررة فلا يحلو نص سيري بأعاطة المختلفة من حيرة انسابه، طامحه بالإحالات على التاربع والجغرافيا، والخطوب واحول العلاقات بين الأفراد والجماعات، وصيغ النظر إلى غير الحصارى والعقدي، ومشاهد البطولة ولحب والاعتراب وغيرها من المكروبات التي بدعه التحيل السيري في تدافعه نحو لسامي والوالد، وترعد السيرة النصية بأسباب «تمثيلها» ووسيلة جدلها مع المحيط

والهدف - قيساً لتخييل - من تحت وصف «النص الثقافي»، في سياق الأسباب لسري سوب بها أنما، هو فضلاً عن تحصيل الاستعمال في مفهوم «التراث» لعام إلى مفهوم «النص الأكبر» ثم «نص المودج».

التوطئة لبيد مركزية مبدأ «التفاعل» في النظر إلى النص السري، وتناوله، وتفسيره؛ فالنسق الثقافي الموصول بنص ما ليس بهية مجردة أو ماهية معدنية، غير قابلة للمقاربة وإنما هو محيط من النصوص المراكمة في الزمن، والمساهرة عبر العصابات والأذهان والبيئات الاجتماعية والنص حين يرسم بكونه مسرحاً ثقافياً فكيفما يستجلى قيم دفاعه لدي مع نظائره في نطاق الجنس للفرد، ومع محيطه النصوصي لمسح في شتى سياقات المعرفة لتراثية، ومن ثم «إذا كان البحث في نص معين، كما يقتضي ذلك أنه نظري للنص، يتم من خلال حسن نصي خاص، فإن نظريه التفاعل النصي تتيح إمكانية التعامل مع النص من جهة «تفاعله» مع نصوص أخرى من جنس محسنة ظهرت في نفس النص؛ وفي فترات سابقة وأحدثه. وهذا الفصل على كونه مسحاً لا ينظر للنص في ذاته مسحاً، لكنه النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع سياق الاجتماعيات الذي ظهر فيه» (ص ٩١)

3 - بين النص والنصية: نحو مجاوزة اللانص

يتناول الموروث الثقافي وفق هذا المنظور، على قاعدة من المتحولات المنظمة، لكي تشكل فيما بينها كوماً من النصوص، المتصلة ببعضها بصلاب ليربط والتسلسل والتكامل بيد أن وجود هذه النصوص تاريخياً وموتورها كميّاً أو شاعريّاً، لم يكن كميّاً وحده بأكسايها شرعة لتداول السعدي والمعرفي، في السبيل الذي لا تقتصر فيه على خصوص، بل العمالية والاعتراضات بقيمتها المعرفية والجمالية، بتعمير آخر، لتراث القديم، كما وصلنا، لم يكن يشوي في أطوائه عواميل بآله الداني (الثابت)، بل أسباب انحصاره، وذلك بفعل هيمنة نظرة معيارية يرى إلى رصيده صرح من لتصانيف - من مثل القصص الخرافي ولعجائبي

والشطاري، وسرود الهرل والبطولات وأخبار الحمقى ولظرفاء ولعقيد،
وحدث الرائدة والباطنية ولحل المدرقة. وغيرها باعتبارها صرباً من
الفعالية لكلانية، المردولة، وصعباً من التأليف غير الجدي، الذي لا يليق
بجيمهرد لأحذيق معلوم اللغة وفونتها، استعصها عن حجة التمثيل
والاستشهاد، بهيك عن عمال الفكر فيها بمصدا الكشف عن سر
صباستها، وسر وجودها بها، والتعريف بمصدا برهانها وسببها عن
مثل هذا لتناول مسرع فكري يجري النص لثرائي إلى قسمين، وهما
شرعي/ حاد/ نافع/ محمود/ نصيب والكاسي مهم/ هرلي/ صار/
مردول/ عاصي. والمحال أن الشق الثاني يات خارج نطاق لمص
الأكبر، وعن هامه ستر فيه في ب يكون من مصدا - كما
ذهب الباحث - «اللاص» (انظر الصفحات: 51، 52، 75، 89، 162)

والظاهر أن من بين نصوص مركزية في صلبها نص ساقط
اللاص منه الأحرف «نفسه» و«نفسه» التي هي صلبها بصبرات
الأسلوبية، بحسبه ريسه برضفه لمصدا في تحلي ذهبي
منها وضع مكساة نمره نمره نمره، لا لوت
لاعترا بالقبه لمفترضة لأي نص، مهما كانت مرتبة في المنظومة
الثقافية، وأياً كانت صيغة ذاته (الكتبة أو الشهادة) ويصرف لفظ
عن صحاء لبلاعي، لثم تجريد الموروث النصي من الأسقاطات القيمة
المقولة بحسب الأزمنة والفصاات، والمعتبرة بتغير الخبرات والأدوات
وعليه أن يكون مفهوم «لصبة» من قصد إلا بوطنه الانتقال من القراءة
التجريبية إلى لفظ انتكاسي، في أوق مجازة مازي لللاص في الموروث
لقديم. يقول الباحث.

«ستعمل مفهوم النص استعمالاً جديداً يخرج به عن الاستعمالات
لقديمه وما يمكن أن يوحي به بوظيفها ما هو أنه يتحسد من خلال

اقتصر الدوال الأولى (المجسّر / المبادي / القصة) بنص «الشباب» و «ثانية (السوء / المعولات / الخطاب) بعنبر» «التحول» و «الثالثة (السطر / لتجليات / النص) بقميص» «التفكير»، في سيروية جدلية مسمرة وهي معدلة تحقق الانسجام النظري المطلوب للانتقال إلى أي تحليل تطبيقي يتناول مختلف لأجاس السردية، وليس فقط «لسيرة الشعبية» (التي حصص لبيانات الحكائية كتاباً بأكمله هو «قال الراوي»)، كما تكمل مسجداً عن نظيره في لفظ المعاصر إلى قصداً لأجاس التراثية، مما يجعل الكتاب معاً مركزياً في النقد العربي المعاصر، يستند بتأثيره لسنوات عديدة قادمة.

الهوامش

[1] صدر عن مركز ثقافي عربي، بيروت - لبنان 1998

● أما قبل:

كان النقد الروائي قبل الناقد والمفكر
الروسي ميخائيل باختين يسير مسارين
لا يلتقيان:

المسار الأول:

تجسّس النص الروائي ووصفه داخل تصنيفية خاصة به، وهذا المسار
يتمشى إلى لشعرية الماريشيه (أي دراسة الرواية على مستوى
الغابكروسي والظوري، فذلك سيبدهم لاحقاً) ريباء لأوساط
التقديمية الروسية الغربية (السيوغيه) بتقد فاركسكي، بعد كتاب ليون
تروتسكي (الآداب الروسية) وكتاب بيفسكي (الدراسة النقدية) وكتاب
فيسيلوفيسكي (الشعرية في اللغة) أهم مشاهير هذا الاتجاه.

وقد عذّل باختين لشعرية تلك بحدة صدايد لأنه كان يرى
فيها إرهاب فكرياً عن طريق "الدراسة الأدبية" الذي يرميه الحروب
لشيوعي، سوفيتي، مساهم على بروسكي وبتقدم معاً وكان نتيجة هذه
المعرفة تأخر انتشار بحث باختين في لأوساط الثقافة لأكثر من
ربعين سنة، لمع السلطات الثقافية السوفيتية ذلك بشرها وكذلك
اضطرار باختين للكتابة بأسما، مستعارة مثل (بابل ميد جيد)، و(اب
غولشتوف) خفية الملاحظة والاعتقال.

المسار الثاني:

دراسة لهية الروائيه، بمصطلحات شكلية بجمه، أي دراسة أدب
البناء الروائي هذا المسار يتمشى إلى لشعرية للعبوة أو الشكلانية

دراسة الرواية على المستوى السابكرزتي أو الوصفي، ويعد كتاب
نظرية لمهج الشكلي - مصوص الشكليين الروس، لياكوبس
والخبرين أهم مثل لهذا الاتجاه.

وقد تنفذ باحتي هذا المار من وجهة نظر (سوسيو - لغظية،
مرأى أن المذهب لشكلي هو جمالية مواد البناء، لأنه يحتل مشاكل
لحق الشعري من مسائل لغوية. ومن هنا يأتي هذا الشيء، لمصطلح
(لغة الشعرية) فضلاً عن الاهتمام ب (طرق) من كل الأنوع

وبعملهم هذا أهمل الشكليون المقومات الأخرى لفعل الخلق. والتي
هي لمصور أو العلاقة بالعال والشكل معه. فكتدخل من قبل
لؤلؤ كحبر يقوم به قره فريد بين العناصر الموضوعية والعامية
للغة¹¹ كما نعدن في نظرية شكلية ميمو. تحت باليات التي
تعرضها بيبات سموا "شعرة" شكلية في هي خصائص
(اللغة) بغيره لك من ماع، وهي لغة تتع على خلق من حدته
القصا - فتعمن من عتيا عت لكها ب شكل كدله أبدأ في
الممارسات بدالة المقعد، مثل لراة، حيث ب الدلاء اهدا يدل
نظلاً من الفاعل ومعه»

بعد هذه الانتقادات التي قدمها باحتي للشعريين التاريخية
والشكلية، حاول أن يجمع بين أهم مبرانها لدرس الرواية دراسة تطورية
مطلقاً من ليدر لمصفيه لخص لروائي وهي الكرمال والهجاء الميبي
والحوار السقراطي. حيث يرى باحتي أن الشكل لروائي (الحواري) هو
الامتداد الطبيعي لتقاليد الصنفية انعة الذكر

كما حاول إعادة تقويم القيمة الروائية على أساس مصطلحات جديدة
كل لجة في نقد الروائي تقوم على فلسفه (سوسيو - لغظية، لغة
ويهد بكون مشروع باحتي مشروعاً وسطياً «فتحت اسم (شعرية)

الموروثة عن سابقتها التاريخيه والشكلانية يكشف باحتين قارة (أولاً) جديدة لا تستطيع أدوات الشعرية بلوغها»⁽³⁾.

● فلسفة اللغة عند باحتين:

إن اللغة بوصفها فاعلاً لتصوير، فتلك العنصر من العناصر التي تحيل على مستوى الإخبار عن موضوع الفعل الكلامي. لكنه في الوقت نفسه تمسك عناصر أخرى تحيل على مستوى التشييل فتصبح موضوعاً للتصوير (فصلاً عن كونها فاعلاً له).

وعلى هذا يكون كلام (شخصيات موضوع تصوير في الشئ الروائي، إذ يحل كلام شخصيته بوصفه عامل تحدث معه برية يحمله لتزوع الكلامي بينه وبين أدلة لا غير فقط بكر الورا بل يصور هذا أصح له كفاءة شعرية في كلام شخصيات، بين إن كلام المؤلف عنه جميع موضوع تبعه من ثمة أيضاً، فلهذا الرواية لا تكون موضوع لا على سطح لا على خط فيها نظام سطوح متقاطعة، والمؤلف بوصفه خالقاً لكل شئ، يقيم ضمن المركز المسيطر عليه، المكون بواسطة تقاطع السطوح»⁽⁴⁾. إن جميع خطابات اللسانية الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب غير المباشر (الخرى) سولف في الأدب الروائي لسقل خطاب (الأخرى) ويصنع هذه الخطابات وحواها - بعدها صادرة عن شخصيات ذات توجهات اجتماعية محتفية - ويتمتع السطوح السبابة وحواها وتوصفها اللفظي، تنصح لنا أكثر قضايا التركيب الروائي في عناصرها الدقيقة

إن الأساس المنهجي الذي انطلق منه فلسفه اللغة عند باحتين هو عد التعبير نشاطاً سابقاً على تحريره، إذ وليس لشأنه الانهجي هو الذي

ينظم التعبير بل على العكس من ذلك، إن التعبير هو الذي ينظم نشاط
الذهني الذي يقوله ويصوغه ويحدد اتجاهه»^{١٥١}

ومادام التعبير مسكوناً من (أخر) فإن: «التحدث و التلغظ ذو
طبيعة اجتماعية وليست ذاتية كما ترى مغيرة (موسلم)، يستجيب عند
باحثين، المظهر اللساني بالمظهر لاجتماعي. فعمل للكلام «أو بدقة أكثر
إنتاجه، أي التحدث، ذو طبيعة مجتمعة»^{١٥٢}.

وعلى أساس ذلك فإن فلسفة اللغة عند باحثين فلسفة (سوسير -
لفظية) تقيم اللساني في الاجتماعي.

لقد حوّل باحث مصطلح «صور» بعبارة أخرى «صوراً لفظية»
في لعب بروسه لعلّاحين «رسم» بكلمة، في بررسه بوصفها قيمة
اجتماعية بدوحوه «نحن أنسبا اجتماعيا، نحسب «محدد تاريخياً
فكان مصطلح «صور» بعبارة أخرى «نحن أنسبا اجتماعيا» (أو متعددة
لأصوات بوصفها مראה «ما كسبه أدقات» اجتماعية على هيئة صورة لسية
لها

ينظري مصطلح «صورة اللفظ» عند باحثين على تركيبين رئيسيين:

الأول: هي رسم طرق المنهج الاجتماعي في اللسانيات.

الثانية: هي دراسة نصّاب التركيب في النص الروائي بوصفه كلاً

وليس بصورة جزئية.

وعنى وفق هذا المفهوم سوف يعادّل الشّد الروائي، عند باحثين،
معالجة لقضايا مناسبة في النص (الكلمة، الجملة، المقطع) ليعبروا إلى
دراسة التفرّص اللفظي فيه.

وهذا التوجه ييسّج دراسة من نوع آخر، ومن وجهة نظر أخرى،
تلك هي الدراسة السوسولوجية لتفاعل اللفظي «قائداً كان موضوع

الحسن للجنس الروائي هو إلتصاف المتكلم وكلمته الطامحة الى قيمة اجتماعية و سنار ، بوصفها لغة خاصة من لغة السوق الكلامي . فإن لمشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة ، مشكلة صورة اللغة⁽⁷⁾ .

● مفهوم الأيدولوجيا عند باختين:

إن الفلسفة الماركسية أزهقت المؤلف بإخبارها إياه على تبني أيدولوجيتها حتى (أدبته) عبر ما يسمى بالادب المتمدن حيث ترى الماركسية أن الأيدولوجيا ما هي إلا معطى لتدريج الحتمية ولبقاء الطبقي⁽⁸⁾ .

وهي ماركسيان جلد أمثال لوسير وكاروب : يرمون غولدمان لم يخرج عن جوهر هذه الفلسفة . قال إنه عند شرحه بوصفها أيدولوجيا ، من مذهباً من أمثال لويج بسم ذلك من طبع تفسير العمل لرسى في ريدت بيه بدمية بدمين يرمي بدمية لقيم الأيدولوجية خارجه ، ومن ثم موقف المؤلف من تلك القيم إذ يرى غولدمان أن لاريباط بين البعدين الجماعي والشخصي (الكاتب المبدع) لا تمس إلا لبس الذهبية ، أي ثقلات التي سمير المجموعة والفرد في أن تاليس الذهبية ذات بعد جماعي ، ولا تم بصلة الى تصور الفنان ورواياه الواعية وغير لواعية ، الأيدولوجية و الفردية ، وإنما ترتبط بما يرى ربحه ويهايشه . فيكون عندئذ جزءاً من كل⁽⁹⁾ .

ود صبح أن غولدمان يطور نظرية الانعكاس الماركسية عن طريق مطالبة الفن لروئي بإعداد موقف جدلي وأيدولوجي من الواقع . يرى أن هناك تداخلاً أو تعابلاً بين الشكل (في البنية الداخلية للنص) والمضمون (في التحلل الثقافي والأيدولوجي) وهذه من جراء تحليل البنية

الداخلية للنص هو الوصول إلى تحديد البنية الدالة التي يمكن اعتيادها بمشابهة عمق النص ثم بعد اكتشاف البنية العنيفة بسبيل إلى مجال المقاربة. بحيث يربط هذه البنية ببنية أوسع ماضية لها، بتفليس وجودها في الحقل الثقافي أو الأدبيولوجي¹⁴. وهذا التشاؤم ما بين دحل النص وداخله هو الذي يعرض على المؤلف تبني أيديولوجية ما حتى إذا كانت من طرف مصاصي خيالية تحاول أشد الحقائق المحتوية الواقعي لموعبي الجمعي¹⁵.

أما الشعرية الشكلانية، فبتحليلها عن مفهوم لفن كتمثيل (Representation) فقد تشب الموجه. تشب مع المؤلف بوجهه فعلاً له أيديولوجية ذاتية أيديولوجية حتى لفن شكلانية لا يكس في مرجعيتها كما في فلسفة على تعبير يدلالات الانسنة مسخرة في معنى الأيديولوجيات تقوم على فكرة نفس كنه شكلانية معنوية سيبرها عناصر دحسة مستقلة عن هذا قبل معنوية أيديولوجية¹⁶. لكن باحتي نظر إلى الأيديولوجيات بظرف معنوية مستقلة من نفسها ليسير - لفظية التي يؤمن بها. فالأيديولوجيا عند باحتي هي تركيبة ألمنية ومنطرية محتمة¹⁷. وهي في الوقت نفسه أرباح في ادعاه تحقيقه (الكلمة) أو (الأيديولوجية) الذي هو أصغر وحدة أيديولوجية فلا نصلي لدى باحتي بين اللغة الاجتماعية وتجديتها الأيديولوجية. لأن كل لغة اجتماعية تعبر عن أيديولوجية متكلمها بلا وساطة

مع باحتي. يكون الحديث عن أيديولوجيا لرواية. وليس لرواية برصمها أيديولوجية تعي النص الحوارية مكون إزاء وجهات نظر متعددة. كل وجهة نظر تنطلق من وعي أيديولوجي معين. فالمحاكاة في النص الأدبيولوجي حتى لو كانت وحيدة تنطبع أشكال وعي متعددة وإنما لا تستوعب من حيث لبدأ. في وعي واحد. وبها يحكم طبيعتها حالانية.

ومتولد من تماس أو احتكاك مختلف اشكال الوعي^{١٤٦}، ولحق أن المؤلف في النص الحواري لا يملك إلا الحياء في عرض رؤى شخصياته في النهاية تتكون - عبر وجهات النظر المتباينة - حرداً أيديولوجية بحسب تعدد لشخصيات المسببة لها، تشكل العالم الروائي المهيمن، وتقوم بصياغة مادته لقصصيه. إن لقيه الأيديولوجية في النص الحوارية غير مصنفة، ولا محكوم عليها من لدن المؤلف

إذ وظيفة الأيديولوجيا أو الأيديولوجيات المتعددة - في الرواية هي تشكيل مادة العالم الروائي، إذ «يكون الأيديولوجيا - أو بالأصح الأيديولوجيات - هي التي تفسر النص»^{١٤٧}، لا تعمل إلا كمداد لتشكيل، بهذا المعنى لا يمكن لنص البوليفوني سوى «تدوير» حدة هي الأيديولوجيا المكونة formative العلمانية للشكل^{١٤٨}.

لقد كتب مفهوماً الأيديولوجيا عند باختين خصوصية وفردية غير قطعية، الأيديولوجية مع عسرة من المفاهيم الأيديولوجية لشائعة والمهجه حتى أسباب غير «عشوائية» - يجب بها - في نظرياً - هوية غيرها في نظرية الانعكاس الماركسية، ونظرية موسيولوجيا الأدب عند غومبرغ بجذورها عند جورج لوكاش وموريس بلاتشر، وكذلك اختلافها (أو خلافتها) مع آراء الشكلايين الروس.

● الكلمة، الصوت، والحوارية:

يكسب مصطلح (الكلمة) لدى باحثين أهمية كبيرة، فهو يشير صملاً إلى مفهوم التواصل اللفظي. بمعنى آخر أن التواصل يتجه إلى حقل التلطف وليس إلى حقل اللغة. وذلك إشارة إلى طبيعته الديدامية.

وهو يشير إلى مفهوم اللغة القائمة على الفاعل أو الفاعل القائم في لغة¹⁶.

وهذا ما حدا بالتقاد الفرنسيين - لاسيما كوستيفكا وتودوروف - إلى مصارعه بمصطلح الخطاب¹⁷ (Discours) لشيوخ الأخير واستفراجه في المدارس النقدية في ستينيات القرن العشرين.

ومادام هناك تواصل لفظي في جوهر (كلمة) شخصية روائية مع شخصية أخرى أو مجتمعة أو فكرة أخرى، فإن (المبدأ الحواري) سيكون حاضراً هناك. ولذلك يمكن القول - بكل مواصلة لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل في التلنطاب أي في شكل حوار¹⁸.

لقد أطلقنا نحن من مسبقه سداً على اللفظي لأحاديث ليتيمى مصطلح حوارية (Dialogique)، أو بعد الفصاء استعملنا في موضوعين في لامية الزبده فضاء حوارية بمعنى التحليل في اسم له في الحوارية بعد وسبقنا التحليل ومحاولة لأحاديث (أحدنا) بذلك تكون الرواية شكلاً من أشكال التواصل بين شخصين أو أكثر في تفاعل معاً من الاقتباسات دون كل كل كلمة، على منقده يتدرج مع الكلمات، لأخرى.

بن الجوهري حوارية يقوم على تعدد الخطابات لشخصية في الرواية، لأن (الصور الأخرى) يمكن في (كلمة) الشخصية أو خطابها ويستدكر، هذا بالمونولوج الرائع الذي أنتجه (أرسكوليسيكوف) لشخصية لرنيسه في رواية دوستويفسكي (الجريمة والعقاب) بعد أن جاءت رسالة من أمه تعلن فيها بقاء خطوبه أخته من لندن (الرجوع) بن هذا المونولوج يحتل فيه عدة لحظات قولية للألم والأثت والمخامي مع اللحظات انقولية لرسكوليسيكوف، في هذا المونولوج عدة أصوب¹⁹، مصاربه، ومباصفة جيداً، فالكلمة/ الخطاب في الرواية الحوارية يكون مورعه على لحظات

قوليه يستطيع (أنا) متعددة أن شعورها في وقت واحد، ويوصف هذا الخطاب بالحواري أولاً لأنها تسمع عبره صوت (الأخر) المنفي، فيصبح متعمد لأصواب يعنى، لأن مجموعة مواقف كلامية تستمع صوتها من خلالها⁽²¹⁾، من هنا يدرك مدى التباين بين الأصوات حول الحقيقة الواحدة في الحوارية إلا مصطلح «تجديد لاسماء» المردوج للخطاب (لكلمة) إلى الأنا وإلى الآخر⁽²²⁾.

لقد أكد باحدين على التقاليد الصفية للرواية الحوارية، ووجد جدير هذه التقاليد في الكرنفال⁽²³⁾، والهجرة المسيحية⁽²⁴⁾، والحوار لسقراط⁽²⁵⁾ والكرنفال مثلاً يحدد الأدب المضاد لأدب الطبقة الحاكمة، يدن بقوة على نفسه من وتقسيمه يعمل لأدب المضاد على إلغاء الذات بدمية الله (نور)، (الله) بعد الرجل - المرأة) مع سحر في كونه - به - حميد - تكسب لمسيم الكرنفال، خلق ساح، سموح، الفصح الدينامي، أبح بمثابة رد فعل لطيف مستخدم من مخرج عدة ساسة مدله هكذا نشأت تقاليد لفردي في حيا في حيا بكرة بهن مسبي والحوار السقراطي، على أساس التكافؤ الصدي بين المتحاورين.

وقد استلهم الفن الروائي - غير مسبوقة لطيفة - تلك التقاليد، بوصفه وليد لطيفة البرهومية، حيث يؤكد على الذات الإنسانية وصرع هذه الذات مع الفوايق التي جعلتها (الله، المجتمع التقليدي) وإدما علمت أن التقاليد الصعبة، أمة الذكر، بوصفها أشكالاً شرية أولى، قد مارس تدعيم الوثوقية الأسبداية للغة الأدبية لشرية لاسم اللغة الخطابية الأسبداية - وأنها كانت موضع هرة وسحرية، وكانت تجري خارج الكيسة، لم دعش بوصف الرواية به (الجنس الوصيف) أو (الجنس لهدام).

و الشكل الروائي الحواري هو الشكل الذي يجسد لصراع أو السكائر الصدي من بين أشكال البشر الروائي. فهو الامدد الطبيعي للبعد ليد لتعبية للبشر الروائي على امتداد تطوره وقد بحث باحثين عن الأشكال الروائية التي تسير على هذا الخط من لتطور فوجدوه في رويات (سويجا) و (اريليه) و (دوسويسكي) الذي تمس روياته صمة ما وصل إليه الشكل لروائي في لشر الروائي كما حاولت حوليا كرسيف مواصلة الطريق ببحث عن الشكل الخوري في رواية المرن العشري فوجدته في أعمال (جيمس جويس) و (فرائز كالفكا) و (مارسيل بروسا)

وتستطيع إيجاز سمات الزعة الحوارية ومقرراتها في الجسم لروائي كما يلي

- 1 - كثرة في لاسم كاملة القيمة
- 2 - كل صوت يمثل كيان بصيرة نامة عمي.
- 3 - لاسب لي شخصية فيه معة لي شخصية في الرواية
- 4 - التفهيم عن أسلوبها الخاص،
- 5 - تجسيد وجهة نظر الشخصية على المستوى الأيديولوجي.
- 6 - د - توفر ملامح اللغة الاختصاصية²⁵ التي تستضي إليها الشخصية.
- 7 - التصوير المتولوجي لعالم كل شخصية.
- 8 - كل صوت - لاسما لأصوات الرئيسة - بدخل، أسلوباً، في وعي الصوت الآخر، وتجلّي ذلك في الأسلوب غير المباشر.
- 9 - يتنجم مع هذا الصراع، صرع آخر بين وجهات النظر. يستقاطع وتتعارض تبعاً لاختلافها عند الشخصيات.
- 10 - من سمات الرواية الحوارية، أن يكون الشخصية الروائية مفتوحة على

- لنعلم، تلك حريتها الداخلية، وتتقبل إزاء الآخر، ويدخل في حوار معها
- 7 - تكون العكس في الرواية الحوارية غير مسجرة، وغير مستقرة، ولانتهائية، تتنازعها الأصوات المتصارعة حولها
- 8 - أن تكون لأصوات الأخرى - لأسبب الرتبسة فيها - التي تدخل في صوت البطل، يمتوى صوته، ومنظوراتها إلى جانب منظوره،
- 9 - أن يدخل بسوق الأساليب اللغوية، واللغات الاجتماعية وصور اللغات الاجتماعية، وصور اللغات المختلفة في علاقات حوارية (جسماً إلى حب أو الواحد أمام الآخر داخل لعمل لورني)
- 10 - أن ينفذ لورني دور مساهم في صوته عن يمينه بضمه بحيث لا يندمج لورني في نشاطه مع من يثبت وصوته كمن يجب أن يكون المؤلف مثبته بالمثل الداخلي لشخصياته،
- 11 - الإبداع على مساهمة مختلفة بين الأسرار، فلا يندمج صوت الآخر، ولا يسريه لا يمتشقي لورني، أي يندمج على كمال استدلالية

إن الحوارية مفهوم سيميائي، يعطى حدود دمجته يدخل مجالاً أو حقلاً أوسع هو حقل أو علم اللسانيات (translinguistics)، - عصف بشير إلى دخول صوت الآخر في خطاب الشخصيه - كما أصبحت الحوارية بعد بحثين، تشير إلى رؤية عامة في الفكر ولغز وإجابة، يمكن تطبيقها على مختلف المجالات لأنها نظرة حديثة تقوم على مبدأ الجدلي (الديالكتيك) مع النظرة المونولوجية المسبقة.

● حوارية أم حواريتان؟

كثيراً ما يشير النقاد إلى غموض مصطلح (الحوارية) لدى باحثين

- فضلاً عن انتهاء الخطاب الباحثي بانه خطاب مهروز ورجاج - بل إن تذكروا يشير إلى اضطراب (الحوارية) أصلاً في فكر باحثين
هناك هناك غموض أو اضطراب في طروحات باحثين لبقية
ومصطلحاته؟

باعتقادنا أن ارتباط السقاة في تحديد مفهوم دقيق لمصطلح
(الحوارية) لم يأت من عموم المصطلح أو اضطرابه. بقدر ما قد
تطور النظرة إليه فقد مر مصطلح (الحوارية) لدى باحثين - في رأي -
بمرحلتين مهمتين

المرحلة الأولى: مصطلح الحوارية مفهومة التقني

وذلك عندما دس باحثين رواية (دوستويفسكي). ووضع عدة
مبادئ تشبه بفناء حواره لم يفسر - من - رئيس - مصطلح
(بولسكي) مبرورجه، بعد - و - (بولسكي) حواريه ذلك على
أساس لتدوين بين فهمه - لكرت - بولسكيه جديس تدوين مختلفين
أشد الاختلاف

المرحلة الثانية: مصطلح الحوارية مفهومة الفلسفي

فقد عاد باحثين في كتابيه الشهيرين (الكلمة في الرواية،
والماركسيه وفلسفة اللغة) ليعرض بين حسيين متباينين هما لروية
ولشعر. فرأى أن الجنس الروائي حوري، بينما الجنس 'بغائي' مولوجي
وذلك على أساس أن الأول يقوم على فلسفة التواصل اللفظي -
الاحتشاعي بينما يقوم الثاني على مولوجية لغة الشاعر بعيداً عن
لتشكيل أو المحاكاة.

إن الجنس الروائي لدى باحثين، في هذه المرحلة، حوارية بصورة

مطلقة، فمبس هناك رواية صوبولوجية وأخرى حوارية وهذا ما يجعل لمصطلح (الحوارية) نزعة فلسفية أكثر منها تقنية.

ولعمري تبين نظرية الحرائبة واضحة المعالم، لدى باحثين، في المرحلة لثبات لمصطلح الحوارية، يرى أن نقاد الرواية عرفوا عنه، وعممو على دراسة لمصطلح وتطبيقه بمفهومه التقني أب منظور الشعبية وفلسفة اللغة، فقد تناولوا المصطلح بمفهومه الفلسفي.

14، قطاب، النص الأدبي عند هوسبرغكي - م. ب. باختون - ت: د. جميل نصيف التكريتي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986 وقد أعادت دار توفال لبشر - الدار البيضاء، طبع الكتاب تحت عنوان أشعرية هوسبرغكي،

15، شعرة عظيمة - صفحة 195

16، المصدر نفسه - صفحة 112

17، خطاب هو كى معروف بسوء به وعقبلاً وعد لاوه هب تأثير على ناسي بأية طريقة، تحليل خطاب الرواسي سعيد بغير شركي سدي عربي بيروت 1989 - صفحة 105، خطاب سادات عاصم قبل بـ... - صفحة 14 وهو بعد عن محكم - بوجدت كيه، محله يتألف من سبع خبيرة مترويه صادر عن متحدث لوي، يبلغ رسالة ما - السويبة العربية - بحث في الحوزات الحكائي العربي - 8 عبدالله بن فهم - مركز الثقافي العربي - بيروت - 1992 - صفحة 9، نقلاً عن

Dictionary of Arabic Literature - Volume 1 - Page 100

18، المصدر نفسه - صفحة 100، خطاب سادات عاصم قبل بـ... - صفحة 14 وهو بعد عن محكم - بوجدت كيه، محله يتألف من سبع خبيرة مترويه صادر عن متحدث لوي، يبلغ رسالة ما - السويبة العربية - بحث في الحوزات الحكائي العربي - 8 عبدالله بن فهم - مركز الثقافي العربي - بيروت - 1992 - صفحة 9، نقلاً عن

19، المصدر نفسه - صفحة 100، خطاب سادات عاصم قبل بـ... - صفحة 14 وهو بعد عن محكم - بوجدت كيه، محله يتألف من سبع خبيرة مترويه صادر عن متحدث لوي، يبلغ رسالة ما - السويبة العربية - بحث في الحوزات الحكائي العربي - 8 عبدالله بن فهم - مركز الثقافي العربي - بيروت - 1992 - صفحة 9، نقلاً عن

20، المصدر نفسه - صفحة 100-101

21، كريباب، هفت خدسي، سكري بجري خارج مكمنصة، هفت كيه ليريات اجتماعية، يصبح قدامه زعيم مك - دمر منه جمع ناس سنوي وبعثت الكرماني إلخ ويحمد رد فعل الطبقات، المحرقة على ظلم ظنوك وجرهم وهو يلقي إلى صلب الأدب، الحظوظ بعد

22، بهجا، الجبهي نسبة إلى لفيفروف الإغريقي عريب، وهو عبارة عن مشاهد ساطرة هجائية ونسبي الهجا، الهبسي أيضاً إلى الأدب الحظوظ بعد

24، حور السراطي، نسبة إلى الفيلسوف الإغريقي سراطه، حيث كان يستغرق شطراً ما لا على التمييز، ويعقد معه حواراً حول القضية ما - بدون أي حكم مسبق عليها - أي يكون حور متكافلاً - والهدف منه الوصول إلى حقيقة تلك القضية، والحكم فيها

25، يعرف باختون، للغة اجتماعية بأمره وإنا لا نقصد باللغة الاجتماعية قيمة لسانات لأتسعة سي تحدد لغة مودرها، تهجوية بل جملة شخصه وعبه سرفدها

- 12) إيتافيزيكا، العم، والأبديولوجيا - ميخائيلام ميخائيلاني - دار طبعة بيروت 1981
 13) نقد الظل - سزيفتان سوزوف - دار الطبعة العامة - بيروت 1986

14) The knsteva reader Edited by Tonl moi - Basil Black well - Oxford 1989 P 61

المقدمة:

ولما كان يعمر على الناس أن يستقصي جميع التصوص المتصلة بموضوع بحثه فإنه لا ماص له من أن يعتمد إلى اختيار ما يعتبره دالاً من المدونة مستجيباً لأهم خصائصها، غير أن ما لم يعتمد في هذا البحث اختياراً حقيقياً بل لما في تحديد مسودة لسيرة الذاتية الر ما أداننا إليه البحث وأعثرنا عليه التقييم. ونحن مع ذلك المذكور ١٤٠٦ ب أن ما يوصف إليه من مضمون سيرة ذاتية ليس سوى عينة من مدونه كبرى لا تتصل بسبع وتضم على نحو يجعلها تستعصي على عدم قدرتها في كون أولها تاريخي. بل فيه عوص السيرة الذاتية حسب ما يحشد ولكي نقدي حارب، فكيف لا عما يت في المدونة شتره عديم على مستجلاً، بعض المقاس التي تكون في عصف لها.

1 - الإطار التاريخي للسيرة الذاتية

1) المنطلق والتعلق: لا مفر للناس تاريخ السيرة الذاتية في أدب ما من أن يجعل ليحثة تاريخاً يعده مفتتحاً للمدونه وتاريخاً آخر يعتبره حافه لها إذ لا يمكن الدراسة أن تستقيم ما لا نصيظ حدود موضوعها صيظاً وقيماً وتاريخ المطلق إنما يعده بصدر المؤلف الذي يستجيب استجابة بامه لمقاييس السيرة الذاتية ما استقرت حديثاً في عرف النقاد باعتبارها ما يحتلف عن سائر الأحاس الأدبية المصيفة به كالترواية والمذكرات والتوميات

وهذا الأمر يخول لنا أن نعبر كتاب «الأبناء» لطفه حسين بلمحة مدونة لسيرة الدبّيه العربيّه. فقد صدر هذا الكتاب في جزئه الأول سنة 1929 ثم صدر جزء الثاني ولثالث على فترات متباعدة واحتوى في آخر كل جزء على ميثاق - سيرة ذاتية - ثم صدر للكتاب أخيراً في مجلد واحد متضمناً في بدايته ميثاق - سيرة ذاتية - كتبه طه حسين سنة 1954 وهو ما يرسّخ هذه الكتاب في من لسيرة الذاتية ومن ثم تكون سيرة طه حسين في هذا الفن في الأدب العربي كسيرة «جان جاك روسو» إليه في الأدب الفرنسي.

كما أن هذا التحديد يحول لنا اعتبار ما كتب قبل هذا التاريخ من يمكن أن يكتبه لمن يولد بعده ليس صواب بل تاريخ هذا الفن عني هذا ما ذهب إليه «فيليب بوجون» «Philippe Bugeon» في تحديده لمدونة سيرة ذاتية «تدوين ما أصبح مضموناً من اعتباري تقديرى لمن يصدر عن اسمه» تاريخ صوره سيرة ذاتية إلى ما بعد التاريخ الذي يجعله الدارس نهاية للمدونة

وإن كما جعلنا مؤلف زكي نجيب محمود المصنوع «بأنه عقل» (1983) جامعة لمدونة. فذلك يرجع إلى كونه أحدث مصادر بحثاً عهداً بالصورة. ولعابه الأولى من رصد مدونة السيرة الذاتية إنما هي بيان تأثير السابق في اللاحق.

2) ما بين المنطلق والمنطق يمكن أن نقسم مؤلفات السيرة الذاتية المتسلسلة في هذه الفترة إلى قسمين: أولهما يتضمن ما طرأ بتاريخ نشره مرتين، ترتيباً تاريخياً وثانيهما يحوي على ما لم يتوصل إلى تحديد تاريخ نشره أول مرة.

القسم الأول: أول ما يشارك في هذا التقسيم كتاب «الأبناء» لطفه حسين. فقد ظهر جرود الأول سنة 1929 ثم تالي جزء الأحرار على تباعد

فصل ج ١ - الثاني سنة 1939 وصلو الج ١ - الثالث سنة 1967 بعنوان «مذكرات» ثم صدر سنة 1972 بعنوان «الأيام» أما الكتاب لثاني فهو «وهرة العمر» لتوسيع الحكيم وقد صدر هذا الكتاب سنة 1943، وهو عبارة عن رسائل كان الحكيم قد بعثها إلى صديق له يدعى «أندي» عندما كان مقيماً بفرنسا وبعد عودته إلى مصر بلى هذا الكتاب في الظهور مؤلف سيد قطب «طفل من لقرية» فقد أهدى المؤلف هذا الكتاب لطفه حسين قائلاً «أبي صاحب كتاب الأيام الدكتور طه حسين بك إنهما ياسيدي أبناء كأيامك عاشها طفل من القرية» وتاريخ هذا الإهداء يعود إلى سنة 1945 ويظهر جلياً في هذا الكتاب تأثر صاحبه بطفه حسين فيما سمي «سنوات غشيت على وجه غشوس» تد تلاء هذا الكتاب صدر مؤلف «تربية لطف موسى» سنة 1947 هو كتاب يحد فيه صاحبه سحر صدر لطفه حسين شكلاً ومضموناً عند سحر سلامة موسى عن مؤلفه من كتاب «هزق هزق» وتوسيع هزق وهو the education of Henry Adams - تأليفه لكتاب من نظريته في لوجود البشري باعتبارها «سيرة عصابية» على حد قول سليم هاد.

وفي منتصف هذا القرن 1950 صدر مؤلف خمس وهو كتاب «حياتي» لأحمد امين وقد تضمن هذا الكتاب ميثاق سيرة ذاتية، فعليه مقدمه تعتبر عادة أول ميثاق سيرة ذاتية في الأدب العربي رغم أنها لا تعدد عماداً حصراً ما يحيل على البحث - لبيد سي - في المؤلفات السابقة لهذا الكتاب. ثم صدر الج ١ الأول والثاني من كتاب «سبعون» لسبعه سنة 1959 وصلو الج ٢ الثالث منه سنة 1960 وسيرة هذا الكتاب أنه يحتوي على ميثاق - سيرة ذاتية - مستكمل، ذلك أن جوهر هذا الميثاق لا يقتصر على المقدمة بل كثيراً ما يحيل عليه المؤلف في سائر الأجزاء الثلاثة بـ «ميثاق الميثاق» بذلك من مكانه الطبيعي ليتكلم بالنص - السيرة ذاتية ثم أصدر إبراهيم عبدالعادر الحارثي سنة 1960 مؤلفه

«إبراهيم الكاتب» ثم اصدر «قصة حياة» سنة 1961 وقد تلا ذلك صدور كتاب «سجن العمر» لتوفيق الحكيم سنة 1964 وهو كتاب وثيق الصلة بكتابه لسابق «زهرة العمر» إذا ألحق به تصريحاً قاتلاً في الصفحة الأخيرة من «سجن العمر» ونصيت في باريس تلك الأعوام الموصوفة بالتقريب في كتاب «زهرة العمر».

ثم صدر لعلياس محمود العقاد كتاب «أنا» بعيد ولغته سنة 1964. ثم تلا ذلك صدور كتاب «قصة نفس» لركي نجيب محمود سنة 1965 وقد خرجت هذه السيرة الذاتية عن المألوف لأن صاحبها أقامها على أساس الخيال، وسلك فيها صلك الرموز، وما جعلها أقرب إلى السيرة الذاتية الذهبية.

وفي سنة 1967 انتخب السيدة عائشة عبد الرحمن بيت الشعر كاتبة لترجمته يد بيته بسند من «أرب عشرين ودين يقدر كاتبة» على المسار. وهو ترجمته ذاته التي عدلتها بروحها من خبلي. وقد قصت عدد ترجمته في مرجعياتها من مرجعياتها مع «ومرجعة» من عدد مرجعياتها من سنة 1963 صدرت نكت أرسلا سيرة ذاتية بعد وفاته عنوانها «سيرة» به. وقد عملت فيها صاحبها حصة على تبرئة نفسه مما قد يفس عليه خصوصه ثم تلا ذلك صدور كتاب «بقايا صور» لها سنة 1974 وهو يقول في شأنه «كنت بقايا صور التي تحكي سيره جاني بطريقة تقليدية فيها تصور مبالغ من الممارسة في طريقة تعذيب السيد» وفي سنة 1983 أصدر «ركي نجيب محمود كتابه «قصة عقل» هي متصلة «بقصة نفس» من جهة أنها تفيض القول في جانب من جوانب النفس لعل المؤلف لم يؤه حقه في مؤلفه الأول وهو من الجوانب الفكرية من شخصيته.

وما يستنتج من كل ما تقدم أن نمو التأليف السيرة الذاتية كان في

بدايته ببطيئاً (إد لا بعض بين المؤلفين في السيرة الذاتية الأولى والثاني مدة بـأربع عشرة سنة) وقد تسارع هذا التسق خلال النصف الثاني من هذا القرن مما يدل على استقرار التأليف السيرداني ورسوخه فماً من نمون الأدب العربي الحديث.

القسم الثاني يتضمن هذا القسم مؤلفات السيرة الذاتية التي لم يتوصل إلى تحديد تاريخ صدورها أو لمرة من بين هذه المؤلفات كتاب يحيى حتي «حليتي على الله» وهو مؤلف يرجع أنه صدر بعد سنة 1960 فقد حال هذا المؤلف في مرات كثيرة على أعداد من جريدة الجمهورية مؤرخه بمسنة 1957 مقسب عمره «كتب مجموع» مؤرخ بـسهر مارس من سنة 1960 من هذه المؤلفات كتاب «حبا» قد «لعبس محمود العقاد» (نشر لـفصل 1957) وكتاب «هو حسن من التجربة الروائية» «كتب حبيب الدم» «فـ صبه» في الكتاب شاش حالة على أحدث و «ماج بهو» تاريخها من عام 1967 «أربع سنوات» من رحلة أوروييه «من عيش سنوات» «بـ بهو» في عمر هذه المؤلفات على ما قد يشير إلى تاريخ «بسر و بوحى» به «دب هو حان كتاب «في الطفولة» لعبدالمجيد بن جلون وهو كتاب حصه صاحبه للحديث عن طفولته المزدقة بين إنجلترا والمغرب الأقصى بل إن من مؤلفات السيرة الذاتية ما لم نطفر منه إلا بالصور وذلك هو شأن كتاب «معى» لشوقي صيب مثلاً

ولا قيمة لمثل هذا لاستعراض التاريخي لمدرسة السيرة الذاتية إن هو لم يساعد على إدارة جواسب من در سبسا وذلك بـسريين مصادرهما الأساسية في سياق تطوّر هذا الفن في الأدب العربي وسبق أنه بـصورس لسيرة الذاتية التي بـعسر بـدريها لبحث وقد بدا لها من خلال استقراء المذونة أن أهم نصوصها هي التالية:

- «لأيام» لطف حسين تكمن أهميته بالسيرة إلى البحث في أنه فاتحة هذا الفن في الأدب العربي الحديث.
- «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم مبرزة أنه قد جاء في شكل رسائل فكان بذلك متبعاً منهجاً طريفاً في التأليف في هذا الفن.
- «حياتي» لأحمد أمين - عتبره لسقاة أول كتاب يصنّ ميثاقاً للسيرة الذاتية في الأدب العربي غير أن صدور كتاب «الأيام» في طبعه الأخيرة يحملها على إعادة النظر في هذا الرأي فقد تضمنت ميثاق سيرته ذاتية يعود تاريخه إلى سنة 1954 وهو ميثاق المؤلف يعود تاريخه إلى سنة 1929
- «سبعون» لجمال بغير هو كتاب يتبعه أبحاث من جانب آخر احتوى على ثلاث سرر سنة مكمل سيجار مبداء بغيره بغير بالمص ذاته
- «أنا» لعماد محمود بغير هو كتاب مبداء بغيره وقد وقع ترتيب قصوره في يد المؤلف
- «سجى العمر» لتوفيق الحكيم، وهو كتاب يضم كتابه السابق «زهرة العمر»
- «حياة قلم» وهو على علاقة متينة بكتاب «أنا» وهو يترجم لحياة المؤلف لثقافته
- «كيف حصل الغد» وهو واحد في السيرة الروائية لحياة بغيره «وهما كتابان يترجم بهما المؤلف أطوار تجرته الإبداعية ومن شأن هذه المصنوع المستحبة من المدرسة أن يعينها على بيان المعصيرت بين المتقدمين في كل واحد من المصادر المعتمدة في الدراسة حتى تكشف مدى عماد أصحاب هذه المؤلفات على سابقهم وحظ كل واحد منهم من الإضافة لخصائص هذا الفن.

ويهدف يتصنع لما المستوى التاريخي في التعريف بمجوده السيرة الذاتية على أن الترتيب التاريخي الذي تقدمه بظن مريباً مؤشراً لا يمكن ان يصبح نهائياً في نظر المؤرخ لسيرة الذاتية إلا بالاعرف عن توريع نشر سائر مؤلفات السيرة الذاتية

وهذا التعريف التاريخي يظل متقوصاً أيضاً إذ له ثغف عليه بقسم ثان نعاول أن نمرك المدونة في إطارها تعريفاً تقديماً

11 - نقد مدونة السيرة الذاتية

نظر في إطار هذا العنصر إلى السيرة الذاتية من وجهة د حلبة وذلك لتبين أمرين أساسيين

1) الثوابت: نظراً من استقر في سيرة الذاتية سبباً أساسياً على ثابتين

• أولاً: أن جميع النماذج التي حازتها ضمن نفس مشتركاً يحصر في صنف محدد هو جابر يكتب به نفس نمطاً كميلاً أو جريباً قصة حية وسجنى قد نفس عسرت في عذارى من خلال ثلاثة أقطاب:

- قطب أول مصمومة الذات، نحن بعثر في العواض على ما يفيد أن الحديث متصل بالذات أساساً يبرر ذلك بوضوح من خلال الصور التي حثارة العقاد لسيرته الذاتية وهو «أنا» كما يبرز بصمة قس جلاء في العروان الذي حثارة شوقي صيف «معي» والعروان الذي حثارة عيس جسر «حظي مشباه» وهما يجمعان إلى الذات المتحدث عنها دوراً أخرى تمت إليها ببعض الصلاب وقد يقتصر المؤلف على ذكر جانب من ذاته دون سائر الجوانب من ذلك ما يوحى به العروان للذن حثارة ركي محبب محمود لترحمته وهما «قصة نفس» و«قصة عقل» مركتر

كلامه في جوابي من جواب الذات هما العقل والبس بأبعادهما الثلاثة المذكورة في المؤلف الأول.

- قطب ثامن مضمونه التعبير عن لوم يظهر ذلك من خلال أغلب العاويش فقد عيون طه حين ترجمته بـ «الأياء» بينما احتار الحكيم ونسب سيرة بـ «رهرة العمر» و«جنى العمر» كما سعى توفيق يوسف عواد ترجمته بـ «حصاد العمر» وإن كان ميخائيل مهيمة قد عيون سيرة بـ «سيعون» وهو يشير بذلك إلى هروغ سيعون مئة من عمره فإنه قد أضاف عنواناً فرعياً هو «حكاية عمر».

- قطب ثلث يحس معنى لقص «الر» وهو يجمع في سيرة لقطبي لساكني. يوجد بينهما د سون من المات بأعقاب رف دعال تتعلق به الأحدث بى من من عشتارة طار بلف لأحدث رسر دى من خلال عدة عداوس منها «بعض نفس» و«بعض عقل» و«سب عداون سيرة لومس عوتش» ر ق س حاتش «سب ألس العواون أفرعي الذي أرفد به ميخائيل مهيمة بغير ر بريسي بغيره بديده «حكاية عمر» بديده أرفد هو ن ساس شخص مداس د فترة في جميعها وإن كما عثر على بعض العاويش التي تتضمن معاني حافة من ذلك أن يقسم توفيق الحكيم العمر إلى فترة منه هي «رهرة» وإلى سائر هذه «سجاً» و«العداوس» لا تلمس فيه يوسوح تلك الأقطاب لثلاثة فريد غامضاً شيئاً ما بحيث لا يفهم على وجهه إلا إد وصلناه بالمعنى.

«ثالثاً» إن جميع السير الذاتية تتضمن ميثاقاً للسيرة الذاتية ومعلوم أن الميثاق لسيرداسي هو ميثاقه العبد الذي يجعله كاتب السيرة الذاتية بقطاً يسه ويبى العارى وقد أفضى به الاطلاع على مصوص السيرة الذاتية إلى بيان أن موصح هذا العقد ليمى المقدمه ضرورية فهو

مع الذوات لأخرى على صله بتلك الذوات. يقول تعجبة في ذلك: «وبو لم تكن بيسا أشياء كثيرة مشتركة لي كان هناك تحارب أو تعارض فطبعتي طبيعتهم وغريزتي غريزتهم» (ج 1 ص 113).

- اما لمعي لشافي الذي يخصصه لميثاق - السبرداني - فهو إلهام المؤرخين في إبراز الصعوبات التي تكسف كدابة السيرة الذاتية وهذه لصعوبات متعددة إلا أنها سرز في صعوبه و يقول لكاتب كل ما يتذكره يقول سلامه موسى في هذا الشأن: «وقد يعيب السيرة الذاتية بضاً أن مؤلفها ليس يروج بكل ما يعرف وخاصة إذا كان ما يجب أن يروج به يتصل بأشخاص لا يزالون أحياء يكره أن يؤلمهم» (ص 3) ومن ثم كاتب الصرح يفتقر في أغلب سيره الذاتية من «أحداث

كما سير في صعوبه لتذكر شخصيات جميع الأحداث المحيطة بدقاتها. حريصا في قول له حسن: «الكتاب ليس عربي حتى يحاول استعراض حوادث صفوة فهي سخطت معني ذلك طريف حياء حلياً كأن لم يفسر سببا منه من الوثائق شي ثم نحن سبب بعض الأحرار أن لم يكن بينها وبينه عهد» (جزء 1 ص 115)

ومن ثم اعتبر ميخائيل تعجبة كتابة السيرة الذاتية «مغامرة من أكبر المغامرات» (ج 1 ص 18)

مستنتج من تقدم أهمية الميثاق - السبرداني - من حيث القصص التي يطرحها وكأنه يطرح بالإشارة و لتلميح مجموعة من القصص اسطورية المتعلقة بسيرة الذاتية وهذا يتبين أهم ثوابت مدونة السيرة الذاتية. العنصر ومبادئه المشتركة في الميثاق - السبرداني - وما بطرحه من قصصا

2 الأسناث من العسير على المدارس لأثار لسيرة الذاتية أن يصطب لهد الأثار مصيغاً دقيقاً بحيث يروج كل أثر في بابه إدر جاً بهائياً

ذلك أن اثر السيرة الذاتية كثيراً ما يكون متعدد الأبعاد وقبلاً
للاتنظام في أكثر من سمك واحد على أن ذلك لم يجمعاً من
استخراج جملة من مقاييس التصنيف هي:

المقياس الأول وهو مقياس يعتمد على المدى الزمني الذي تمتد
عليه السيرة الذاتية من السير ما يستغرق حياة الكاتب بطلاً من أبعاد
نقطة في الزمن تبلغها ذاكرته حتى زمن كتابة السيرة الذاتية ومن أمثلة
ذلك «سبعون» وه «جاني» وه «أ» وه «سير» وه يقتصر على فترة
محدودة من العمر وأصبح مثال على ذلك «رهرة العمر» ويقول بومبي
الحكيم في مقدمة هذا الكتاب «هذه سائل حقة كتب بالترسية في
ذلك العهد الذي يسبونه زهرة» (ص 9)

المقياس الثاني هو مقياس يعتمد المروحة الذي يكون محور
السيرة الذاتية من حيث سردية ما يسير من حياة
صاحبها جميع أوجبه على هذا ما يجب أن يلاحظ - إلا أن
صها ما يفسر على حسب من حروب حياة صاحب السيرة الذاتية ولعل
كتاب «قصة غدا» هو من ثوابت في طرح في هذا الإطار فقد وقع
صاحبه على سرد مسيرته العلمية والفكرية فصرف فيه العناية لي ذكر ما
تبادر ودافع عنه من المواقف والأراء وبه اهتم به من المسائل الفكرية وهي
هذا المجال بشرل كتاب «حياة قلوب» لعيان محمود لهدد وقد أورد فيه
كلاماً في نشاطه الصحفي خاصة وعلاقته بمجموعة من أعلام الأدب
والسياسة من أمثال عبدالرحمن شكري وسعد زغلول.

المقياس الثالث وهو ما يتصل بترتيب مادة - السيرة الذاتية -
وتقسيمها حسب صيغة وزودها في لكتاب رمزياً وأغراضياً فغلب
مصنفات لسيرة الذاتية تعتمد في ترتيب المادة بالسيالي لرمسي
وكأن ذلك بوعي يسرّع حق من الكاتب إلى محاكاة لرمس محاكاة

يستقصي بها جميع أحداث حياته، ولطريف في هذا، أن لكتاب قد يعتمد إلى جعل سيرته الذاتية في أجزاء منفصلة فقد جعل طه حسين كتاب الأيام في ثلاثة أجزاء، شمل الأول حياة المؤلف في الريف و يطلق الثاني مع انطلاقه لبعثه ببيسما كتاب بدييات البحر، الثالث مواجعة لدخوله إلى الجامعة

كما جعل ميخائيل نعيمة كتابه «سبعون» في أجزاء، سماها مراحل وقال في آخر الميثاق الذي صدر به سيرته «وقد رأيت أن أنمو العمر الذي أكتب عنه إلى مراحل ثلاث.

الأولى من الطفولة وحتى نهاية دراستي في روسيا والثانية من بدء هجرتي إلى سولاف بعدد حتى غربي مني من سنة ١٩١٤ حتى اليوم. ج ١٤، هذا الأمر يطرح سؤالاً هل سبب اختيار الكتاب لتسمية «سبعون» بعدد عشق هذا العدد من بعض جوانبهم والأرجح، أن العدد خمسة وخمسة من المنشعري على آخر فلا شك أنهم يبروه هذا محوراً يعنى به مرحلة من حياة الكاتب مرحلة أخرى يمكن أن نعبر عن سبب اختياره بعدد عشق عشقاً من أجزاء السيرة الذاتية بعد عدد المؤلف معرجاً عن معرجات حياته وبذلك يكون تقسيم المؤلف حياته إلى أجزاء منطقياً على موقف من الأحداث الكبرى التي طيحت تلك الحياة

وقد يعتمد بعض المؤلفين الآخرين إلى كسر خط الزمن فيرتبون المادة حسب أغراضهم بعد رفض زكي نجيب محمود مثلاً في مقدمة كتابه «قصه عقل» السرد المسير لخط الزمن لتقسيم حياته إلى فترات معلومة كما هو الشأن بالنسبة إلى «سبعون» وأثر يدل ذلك على أهم جوانب حياته لمكرهه فجميع بين أحداث تسمى إلى زمنة معرقة ترتبط ببعض وحدة العرض فحات بعض الفصول تبياناً لترقي الكاتب في دنيا العقل

ويمد تيسير لنا أهم الخفايا التي يمكن أن يصطب عنى أساليب مؤلفات لسيرة ذاتية وهي مما يمس من شأنها أن تسمح بالعرف على بعض ما يميز هذا الجنس الأدبي وتساعد على طرح بعض إشكالاته من قبيل قضية التصرف والتعوير الناجمين عن تطور تجربة المؤلف

الخاتمة حاولنا في هذا البحث أن نعرف بجدولة لسيرة الذاتية العربية في مستويين تاريخي ونقدي وقد لفت انتباهنا شعوب ما بطرحه هذا الفن من قضايا منها ما يحتل في سعي بعض كتاب السيرة الذاتية إلى تناول ما كتبه بالحدف والزيادة والتعديل وسعي بعضهم الآخر إلى جعل سيرته الذاتية من أرواح وشباب كإن كلاً من يقف بقرن على حد لسويها حياً، بشر، موصوف لا يمكن أن يستمره نون ن محيط به الوصف، غير ن كسر ن يستوعق سطر في هذه المادة ن نحن مؤلفيه لم يكتب سيرة حريم سيرة ن هذا ن نذكر في ذلك مسيحاً تحليلياً في حين في قصص تتعلق بالذكر ن نسان و قصص ن كتب في السيرة الذاتية للأصوات بذلك تخزم النظر

وقد حصنا في هذا الجانب التطبيقي تمهيداً لدراسة سيرة ذاتية متفرقة في الأدب العربي الحديث وهي سيرة الروائي المغربي محمد شكري من خلال روايته «الخبر الحامض» التي خصصنا لها باباً في أول أعرض روايته «خبر الحامض» والثاني «خصائص اليب، التي» هي رواية «خبر الحامض» محذوفين تقصّي جوانب الشخصية الساردة وفق المنهج البنيائي في دراسة النصوص وتحليلها وذلك أن هذا المنهج هو الأقرب إلى دراسة هذه السيرة نظراً للمؤثرات الدينية والاجتماعية الحديثة بعينها لطفيل «محمد» بطل الرواية وذلك أن الطعن أب لرحل كما يقول عالم النفس فرويد (S. Freud) إلا أننا طعننا هذا المنهج بظواهر عدم الاحتشاح كي نتصّل من فك القموض التي قد يطرأ في بعض المواقف

1 - أغراض رواية «الحزن الحاني»:

• طنجة

تجري لصراعات عياده في كبرى العواصم فهي تصب في أحيائها مختلف المناقضات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية وتأخذ مدينة طنجة في رواية «الحزن الحاني» أهمية بارزة فوجه لها محمد شكري تحية في مستهل الرواية «صباح الخير يا طنجة» لمفسرة في رسم زنتي⁴¹ فللسارد علاقته حميمة بهذه المدينة تعوز علاقته بالشر «لوصف مصلها وأحيائها وصفاً حياً دقيقاً يحدد جبرية الأحداث في تعامل عنيده رب سبط بمنه من خلال تسوده وفكرية وسياسية»⁴²

طنجة مدينة ساحر عند التقاطع المتوسط - الأطلسي ربدها خلال الفصول الأربعة في ذكر من أنطاليا - إيتاليا في العالمة - رلشي تيب ناس من جيومات مختلفة لملاسة سيرة - نجات مسوعة دمج ردهه معية وعالمية ونوعية رموده⁴³ أثر هذا الشارح لبشر ثوبه يثرائه وحضارته زعته في طنجة فاصحبه «مدينة لتناقص الصارحه فهي كما بصورها بصوص القصص مدينة الجمال الصارخ ولغير لصارخ أيضاً إليها مدينة تظم ملامحها الحقيقية ديكوارت السباحة وسحفي رقتها لقدمه وأحيائها الخفية صورة مرعبه عن الواقع لإجتماعي»⁴⁴

مدينة طنجة تطلب جاذب للسارد بنأى عنها صارياً في أعماق مدن أخرى بطوان ووهران والعرش ثم يعود الى طنجة مسرعاً لأن «طنجة مركز العالم عند هذا الروائي» صارب محور الرواية ومركزها الأهم⁴⁵

فقد أنقذت طنجة السارد من الجوع عندما وفد إليها من ريف

معربي "هناك الجوع أهله ومن يحيى على قيد الحياة تصد طيعة أمل البجاة، فأما لسارد معده بالشيع في هذه المدينة وهي معادير لريف" استكت سنهاجر إلى طيعة هناك حير كثير لن يبكي على الحير عندما يبلغ طيعة لاس هبات يأكلون حتى يشبعوا" (61) ولكن لطيعة وجه هر حمي حامل بالربيع والصف فاهنها يتصنون للفرير، يتحامون مد لو قدس الجدد إلى المدينة" (71) ومع ذلك هي مدينة المذاب والمعرفة ولها فصل في تعبير حياة لسارد "مطبعة هي مدينة أهم تجربتين في حياته تجربته مع الحب وتجربته مع المعرفة ولكتاية" (81) فتعشق وعي السارد في هذه المدينة فكتشف فيها "الفضاء الاجتماعي القموق والمهش والمسكرت عنه" (91) وهي بيوت غير سرعية فتعكس بعضا من بحثا عن لسلوى وسيلان ومن نفس لسارد في تاج مدينة لاخسانى مركزاً على حيوات الحبس في الحدا" (101)

حير لسارد حباتها صبي وعش ملهت صبور في العراء بشورج طحة "أسمع ساء لم أربح شيء من" حدي (11) ومع ذلك كانت طيعة مكاناً لبدا لسارد في "سوء الحظ الحدي" بوطه علاقته بها لن حد الاتصال فذكر ماكنها الآلهة إليه "في أماكن في طيعة، لن ارتبط جداً بالمكان، أنا أفتر ما يسمى بجمالية المكان في القصة أو في الرواية رغم أنه مذهب كلاسيكي واقعي ولكن مرتبط جداً بالأممية وأحياناً لا أعرف كيف أكتب حتى أكون جالساً في مكان معين" (121)

الجوع

لسم الجوع السارد مد معومه أظفاره في ريف معربي قد حل فلم يسس ذلك الألم "عنه الجوع بأسانه الحداد في طفولته وبعامته وحتى في شبابه" (131) فظلت صور لجوع ماثلة في ذاكرته وهي تكتسح

أهل لريف عيسى الجسد تدريجياً في هزال مخيف ويتحول لأفراد إلى ظلال أشباح « أرى الناس أيضاً يبيكون لمجاعة في لريف المحط والحرب »¹⁴، وكان أول صحابي الجوع هـ لأطفال والساد طفل جعر فيه الجوع جراحاً عميقه لا تفي من الذاكرة « دت مساء ، لا أستطيع أن أكف عن البكاء ، الجوع يؤلمني أمص وأمص أصبعي نَقَباً ولا يخرج من فمي غير حيوط اللعاب »¹⁵ تختزن «كرة السارد الغباء الفردي والجماعي تحت سطوة الجوع الذي عذ، بظلاً حقيقياً وسيداً للموقف مهيماً بظلاله القاتمة على الجميع فدارت أحداث الرواية حول «الجوع الاجتماعي»¹⁶ ولذلك صمّم السارد في صورة الجوع ليمبر « لاحتجاج عنى الوضع الاجتماعي»¹⁷، الذي انحدرت فيه القيم الإنسانية إلى سفل المراتب وفقدت الدن بمرسه كل قيمها بسببه «تشي رمز نيس لفتنح ولعقر المدقع والجوع يخرج مبرج روح الإنسان ويهبو هذا - ج هذا لصالح مخلوقهات لحسط كما أن الجوع لا يؤخذ إلا على غفوب دن الناس الذين يكادون أن يعتقدوا بسببه أنود في يحفظه غلط - معاني الحب ويحسرون فيه بروج صف وسحب مساعوه بسحب رر حهم في جسادهم وحينه به لا يسمعون بمر - معونه بن ترسمون في غلال الجهل ويصابون بعيش يضر »¹⁸ يدل الجوع السارد ويرل به إلى ممره غيوان فيرحى في تلفظه مبريل مديته طجة سكبنا لوجر الجوع «وهي يشتد على الجوع أخرج إلى هي - عين قيطوط - أفتش في المرائل عن بقاء ما يؤكل وحدت طفلاً يفتات من المرائل مثلي في رأسه وأطرافه بثور حاملي للقدمين وثيابه مثقوبة»¹⁹.

تكشف المرائل في رواية « الحبر الحامي » ثراء أو فقر أصحابها وتحدد لموضع الطبقي والاجتماعي للأفراد من خلال كومة العمادة رم تحويه من فصلات أنواع الطعام فيمكن معرفه حالات الثمر والرحا، في أحياء مدينة طجة.

اطفال لمرايل في مدينته طجعه بقرآن حفايا واستمر المربع فيترددون على مزابل الأوروبين الأكثر ثراء²⁰¹.

ينتقي من خلال رحلة البحث عن فصائل الطعام في المرايل الانسان والجبرون هالارد يصاحب قطط الليل بحثاً عما يؤكل في المربع²¹ وليلاً حوله دهر يفرح بكل عسمة يعثر عليها عثرت على دجاجة ميتة ضمنتها إلى صدره وركضت إلى بيتها²²

ورغم دمع الجوع الذي اجبر السرد وأهله على أكل المحرم فإن الذات الوعية في السرد تستيقظ وتحترق فيه لوزع الدمي و إنسان لا يأكل الجنة²³

يتعمق السرد من هجته، دمه الانسانية ينبعث عن موته شأنه شأن أي جسد من المرايل المتناثرة في أحب طجعه وطوف على المقاهي وعابث السطو لأهداف المهربان للزينة بقدر الطعام في الصلحون الصغيرة حيث تيل في سلفه بدلون الطرقات في عطيفات الحانات²⁴ تتصنع نحوه في أسمع الشروع لاجتماعية فخرية بعد سمه موحته من تاريخ هربت حديث وزعه سلفه لجوع دون فردا ذوي انعة في روايه «خبر الحافس» احضاروا الموت جوعاً بكرامه وعرة²⁵ - قصص باماً دون أكل لم يرد هو وروحته أن يطلبنا من احد الجبرون شيئاً من القوت، يتينا من الفاضل باباً من الحجر وماتوا²⁶.

الموت

عند الموت هاجساً في دهر السارد مبد طموله متأثر في معتداته ورائته وسرعه من الكون والحياة، موفع مدهوشاً أمام ظاهرة الموت²⁶ وهو يسكن باطله قتلوت روايه «خبر الحافس» باموت حيث يرسقي والاجتماعي معاً²⁷ وقد تفتق دهر السارد مبكراً على الموت في بيتته

الأولى فأب السامد يقتل ابنه عاشوراً وهو متجبراً من عاطفة الأبوة «تذكرت كيف لوى أبي عني أحي كدت أصرخ أبي له يكن يحبه هو الذي قتله رأيت قتله لوى عقه تدق لدم من ثمة رأيت بهتله أبي قتله قاتله الله»²⁹

لموت في رواية «الحب الحامي» ألوس وروائع غريبة، فسيمايات الشخصيات موب عيشة وصفت «في طفلة سنوها الزهر مثل الطلعة التي ماتت قبلها. هذه أيضاً عشتها في ليلة جرد في يدها لمان»³⁰

يشهد السارد صور الموت المتعددة بحمد أرواح الناس وقد انتشر اللون، بين الأهلالي من زحف المهرب فكانت لساء الجماعي وحالي مات»³¹

وظل موت سكر، الإنسان وحيوان معاً في زحف المهرب القاحل «رأينا جنب مرسى بحوم حولت خضير نسر رر كلاب رر مع كرهية، أحشاء معلقة»³²

حل «الحب الحامي» سيرة ذاتية؟

يستحي رواية «الحب الحامي» التي جسس أدبي وهو النص - السرداني - وصنف محمد شكري هذه الرواية ضمن هذا النص قوسم رويته بمحمول «الحب الحامي» - سيرة ذاتية ذاتية - (1935) - 1956، وفي هذا النص يتكشف التاريخ الشخصي للسارد في فيه من معاني ومكتوبات تنصع عن ماضي الشخصية ومراجها فيسجل البطل في النص - السيرة ذاتية - صوراً ومرايا تعكس الوجود المتختم للروائي مبدع النص له سماته ومميزاته باعتباره أن النص - السيرة ذاتية - عمل في وليس وثيقة شخصية رغم أن رواية «الحب الحامي» وثيقة اجتماعية تزوج لفترة بداية الأربعينات إلى حدود استقلال المغرب، وفي النص -

السيرداتي - لوحات مية فيها خلق وتحرير للوقائع وتأليف بين أحداثها يبرز من خلال مقاييس الكتابة وهي حصيلته ركامات معرفية واسلوبية صقلتها محبلة لسارد المبدعة غير حصور كلي «للسارد»، «للكاتب»، «لشخصية». «للسارد والشخصية/ البطل هو نفسه في «تحرير الحامي» وذلك أن مؤلف الرواية عاش لواقع هو نفسه الذي تخدع بطلاً رئيسياً وسارداً في النص السيرداتي ومعنى ذلك أن تلك لدوات «السارد»، «الشخصية»، «البطل» و«الكاتب» هي وجود متعددة في المراه ولكنها تشكل داتاً واحدة لتؤنس نظاماً محدداً وهو - الميثاق السيرداتي - وهذا الميثاق صُدِّرت به الرواية من خلال عبارتي «سيرة ذاتية» ثم من خلال اسم لبطل «محمد» في بر به هو «محدث لسارد» في يوفت نفسه

فدس في مدى عدم محمد شكري باهم السردتسي حانت في كتاب *La Poétique du récit autobiographique* «الميثاق السيرداتي» فيليب لوجون Philippe Lugeon بقي حدد لها تعريف وسروط لسيرة ذاتية بالسر تده حشبه «فيليب لوجون» في «حكمي استيعادي شرقي يقوه به شخص حشبه من حور، حشبه مركا على حشبه لفردية وعلى تاريخ شخصيته بهضلة أخص»³².

وقد حدد «فيليب لوجون» شروطاً أربعة للنص - السيرداتي -

الشروط الأول: القنطاري الكلي بين «للكاتب» و«السارد» و«الشخصية» وهذا ثابت في أحداث الرواية، فكل لأحداث شاركت فيها الكاتب «محمد» لذي يحيل هر دة على شخص واقعي دماً ولحياً وذلك «بالعودة الى مجالات الحالة المدنية»³³. وقد صنف محمد شكري روايته ضمن النصوص التي لا مسب المحظور فوقعت تحت طائفه لرقده وفي الوبت نفسه برأها حديرة بالخرود الى السوز ليسعم بها جمهور العراء «أنتظر أن يفرح عن الأدب الذي لا يجتر ولا يراوع مثل هذه الصفحات

عن أسيرتي الداتبة - كنيستها مد عشر سواب وشرف ترجمتها
بالإنكليزية والعربية والآسيوية قبل أن تعرف طريقها إلى القراء في
شكلها الأصلي العربي»⁽³⁴⁾.

وقد ساهم محمد شكري صير المتكلم المفرد «الأنا» ليصطبغ
بعمليات الإخبار عن نفسه مقدماً كماً هائلاً من المعلومات العامة
والمعلومات لسرية الحميمة الخاصة بحياته الشخصية وذلك وفي حط
رماني مرتب منذ زمن الولادة بالطبولة ولشبابه ولكهولة والنضج ثم
لشيوخه فكان «لتطابق فعلياً بين الراوي والشخصية، وهذا نمطه عادة
في قصص الترجمة الفاتية الواردة بضمير المتكلم»⁽³⁵⁾.

ويصطبغ صير المتكلم «الأنا» بوظيفة إيضاحية لأن «متكلم في
الرواية هو - كما يدركنا منطقتي - منتج إيذولوجي كنهه هي دائماً
عينة إيذولوجية»⁽³⁶⁾ «تكتب عن مائع حملي بحسب سارة ومن
خلاله تتحدث عنه إقامته بالأسارى في رتبة «آخر الحدي» لعيق
قاع حملي يدي إلى مفعل ساد من حملي بصير في لدات
ليشيره والآخر خبره لأن سارة مدني مع غروب «كتب دائماً في
مدق لشجرة وبات علي»⁽³⁷⁾.

ويصطبغ صير المتكلم «الأنا» بوظيفة تفسيرية فكشف السارد
عن العوامل ليشيه لمؤثرة في حياته منذ لشناء الأولى فيد هو ليس
أرمد طبعية، من تحط وجفاف وموت وحروب وفي الوقت نفسه سارد
صحيحة جبروت الأب وعنده إلى حد أن لأب شك في سبة الدات اساردة
إليه

لم يجمع التماهي بين «الكاتب» و«الراوي» وه الشخصية «صير
المتكلم المفرد «الأنا» من أن ينصهر هذا الصير مع حسانت حري عنيه أو
مع ضمير المتكلم الجمع «نحن» «يشتمنا يقول لأني»⁽³⁸⁾، وهذا

الافتتاح على لصانير الأخرى يؤسس لسيرة جماعية سمّتها لحرمان والفقر ولعب ولعب لمصاد هي المغرب بينة لبارد محمد شكري.

الشرط الثاني: هو أن ترد - السيرة الذاتية - في شكل قصة شريفة وقد لزم محمد شكري بهذا الشرط ولم يستدع لشعر ليحرص مراحل حياته بل استشهد ببينين من قصيدة «إرادة الحياة» لـ «أبي القاسم الشابي» ويتبين في الحب والفراق للشاعر ابن حمديس.

الشرط الثالث: هو أن يركز الكاتب سرده على حياته الفردية وعلى تاريخ تكون شخصيته ككل وكذا سرد محمد شكري سيرته الذاتية متدرجاً من الطفولة إلى مرحلة الرشد والشجوة «أنا لي عشرين سنة، ولا أعرف حتى كيف أوقع اسمي»³⁹

وفي حاشية سرده هي عبارة إطلالة على شبحه بارد الذي يحاسب نفسه على ما فات، «لم تكون موت حين تدعوه» هي صار ملائكة و... «أكون سعيداً جداً لا ريب منه» جميعاً «أنا لم يصبرون ملائكة والكبار شياطين» لقد فاني أن أكون ملائكة»⁴⁰

الشرط الرابع: هو أن يكون سرد من حب، يكتب سعادياً مستظماً بلعب فيه لذاكرة دوراً هاماً فيستفي السارد مجعاً لعمراً بغير معنى للذكرى ولا استرخاع لحياته الماضية فتتوارر المحدثات والأفعال اندالة لي الماضي يعني ناتجة لرواية يعبر السارد عن الذكرى «هنا تد أعود لأجوس كالسائر دائماً» عبر الأثرقة والذكريات عبر ما حططته عن حياتي الماضية الماضية كلمات واستبهايات وتدوب لا يلتصقها لعل»⁴¹

ويتبين لنا أن محمد شكري كان ملتزماً بأهم شرط - السيرة الذاتية التي حددتها «فيسيب لوجون» وهو السر «لأن نجد في سيرة ذاتية أخرى في الأدب الحديث وذلك أن محمد شكري أديب عصامي لونه الحياة بتجاربها فكانت روايته «خبر الحامي» - سيرة ذاتية - طريقة

مسوغة لمواضيع يعيده عن التكلّف أو التخطيط المسبق لكتابة رواية
متدرج ضمن الأدب السرداني كما يفعل بعض الأدباء اليهود فكان
أدبهم أدباً فنياً خال من كل شحنة عقلية أو معايير تلقائية كالتي يجدد
فيما درسه محمد شكري في سيرته الذاتية التي جمعت بين أدب العجينة
وأدب المراجعة

2 - خصائص البناء الفني في رواية «الخبر الحامي»

« الترتيب الزمني: (L'ordre)

يخبرنا في هذا كتاب أن من خصائص الخطاب سردي في رواية
«الخبر الحامي» من خلال مستويات تشريب البناء سر من خاصة وقد
«كان مصحح الرواية يذهب في سبيل حتى أصبح يسمو به بـ «سيرة»
أن يستعرب من... يكون «سيرة» كتابه قد أحدث عند كاتب لطرائق
السردية التي سبق أن اعتمدت في كتابة الرواية»⁴⁴. يصب الفصّل
والتمييز بشكل قاطع بين فن السيرة الذاتية وفي الرواية والذي «يسعى إلى
تجنب الحديث عن أسلوب و حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية»⁴⁵
لا وجود لفي هذه الحالة لأسلوب أو لشكل يعني لالتواء بهما»⁴⁶ لأن
السيرة الذاتية تستعير جل تعبيرات الرواية الحديثة «فكاتب لسيرة أدبية
صان كالشاعر والقاصص في طريقه العرض والبسابة... لا أنه لا يحق
الشعبيات من حياته»⁴⁷. يؤكد بعض كتاب السيرة الذاتية «أن
لتريب الرسمي شر لابد منه»⁴⁸ في السرد = السيرة ذاتي = ولهم أن ذلك
الترتيب الرسمي لصارم أحياناً يحدث تلقائياً لصاد وهو يروي ما صبه،
وعلى هذا النحو يرى محمد شكري سيرته الذاتية في «الخبر الحامي»
مبيناً قيمة الزمن في فائحة الرواية «لقد علمتني الحياة أن أنتظر أن أعي

لعبة لرمي»⁴⁶. يحاول أن يندكر كل حادثة ليسقطها برسمها الحقيقي وخاصة أن السارد قد ثبت في عنوان الرواية مدة زمنية تمتد خلالها سيرته الذاتية منذ سنة 1935 إلى سنة 1956 وهي سنوات متتالية عرف فيها السارد لحظات العناء والسعادة طبعاً ثم كان شاهداً على تحولات سياسية واجتماعية بالمرحوب وهو مرافق الشعير برحولتي وأنا في سابعة عشرة من عمري»⁴⁷ وعندما يشهد لمعارك المسلحة بين المعاربة والأسبان من جهة وبين المعاربة والفرنسيين من جهة أخرى من أجل استقلال المغرب كما يشهد السارد هجرة اليهود المعاربة إلى فلسطين. كل هذه الأحداث جاءت متسلسلة وفق خط رمي صارف غير أن السارد يحترق هذا لترتيب أحداثاً لأن الذكريات تتداعى تلقائياً فتكسر الخط الزمني

❖ - الارتداد: (Analepses)

تبدأ رواية الحزن حاني. بالتملأ الذي عني الحاضر. بكفي بكفي بكفي. ⁴⁸ يشهد أن هذا الخط مع الحاضر بأحداث محمد شكري التي صاحبه الغريب هذا ذكر موت جاسم ولا فصل بسبب الجموع فيصطفي (أرد). بهذا العموس والتمبير طوهر برت في تقوية السارد من وعي بالجموع وبالموت وابتعاد ميكر على رعب عاف الأثب وعصف الأثرة معاً وفي كل مرة يستدل السارد بعجزة مقبحة تبرر جرحه إلى حد العمل أو ذاك المعالف للأخلاق والقيم الإنسانية.

❖ - الاستباق: (Prolepses)

يحرق محمد شكري النسل لخطي للأحداث بواسطة الاستباق بإيراد أحداث لم يبلغها السارد بعد وصفا الملمة وقت حسمت أن أبي بطاردني أحسب بيد نعتش جيوس»⁴⁹ وقد يست «جيرار جيبي» (G. Gencette) التموايي نظرياً إلى سوابق تامة أو حربية»⁵⁰ ففي

الحكايات الشعبية يلجأ عامة المحرومين إلى الكهانة والعبء بحثاً عن الأمان والمخل السحري « السارد » يكتب لها المشهودون تقدم لعن أبي يعرج من السجن ولجده هي عملاً نصفي كثيراً ودعوا كثيراً⁵¹، وفي بعض الأحيان يذكر السارد تواريخ محددة لتفسير الهزات الاجتماعية الأتية بالمعرب وهي عبارة عن إحصاءات لتحويلات مستقبلية هي نتيجة لماضي مشوب باحط ، الساسة ، 30 مارس 1912 هو اليوم الذي عقدت فيه الجمعية الفرنسية مع المعرب في عهد مولاي عبد الحفيظ اليوم 30 مارس 1952 تمّ أربعون سنة على حماية فرنسا للمعرب لهذا صار يعتبر 30 مارس اليوم المشؤوم⁵² ويعبر السارد القبان الشعبي بالتمرد على الاستعمار في سوريا ونجدت سوريا تحت سيطرة سلاطينها من خلال عصب الحماة هاتين مصر في المغرب « أطلال » لا تسعير عداش المغرب حراً مستقلاً⁵³،

● الخلة: (Dunée)

تدب شخصيات في رسم حطت في ربه في الجبر الخافي في مستوى سيرة من سيرة برزخ من وطول بعد الحدث لمجرة تقدم بالرسم العملي وذلك تحتلف عن هذه الحديث التي تقدم بالكلمات ومن خلال المقارنة بين المدينين يفسح نس السرد ابطاء وأسرعاً وبين الإسراع والإبطاء - درجه وسطى وهي المشهد حسب « جبر ر حيت » الذي أشار إلى تقبطين ما علتين في إسراع السرد هما الإجمال والمذهب أو لقيام الكلي

● الإجمال (Sommaire)

في رواية « الجبر الخافي » فراع قصيرة جداً تلخص أحداثاً تسعرق رسماً طويلاً ونك الفراع ميثوته في كامل النص السيرة في وردت لتغير عن اتصالات بفسية أو حالات اجتماعية « صفتي الشمس الحارة

أربعين من لعياء، أربعين أربعين»⁵⁴، سوانر هذه المحتصرات في رواية «الحير الحادي» بحيارب شس حسب المفعف التي تطراً على السارد «شعوتي، ودقوتي»⁵⁵.

• الخلف أو القباب الكلي (Ebbage)

لم يتعمد محمد شكري مقاطاً آخر، من حيثة بل كشفها إلى حد كبير دون جعل مخاض في تعاميل حد سرية مما أثار غضب المحافظين فمرره بتهم مختلفة، كإفساد الشباب، والاعتداء على الأخلاق الفاضلة من خلال رسم بالكلمات للجسد تكاد تكون صوراً ولون لفساد الذي يسيء إلى الشرق بعدة من بلا عربية سلاسية سر، خدمت عن الجسد وتفاخيله أمراً سرياً يقع تحت طائفة لقانون والعقاب

• المشهد: (Scene)

يتعمد لشيد غير حوار في «الحير حافي» فهو مشوث في باطن الرواية فلا يجد منه صفحة السارد احبائي بطيح لا نفس البعثة بل يتوصل مع لأخرى باستمرار عبر حوار حسب الظروف فكانت الرواية سرداً ولكنها شريه بكشفه الحوار الشاسني أو أكثر أحياناً فاسارد يمشي حواراً مع المهنس على قارعة الطريق ومع العذلين في المقاهي والموانئ ومع الساء ومع ولده ووالديه ومع المحرمين وأماط بشريه أخرى عربية وأحبيه معج بها شوارع لمرب ومع ذلك لا نجد في الرواية حواراً باطسياً ذا قيمة بل نجد هواجس تطغو في دهر السارد أحياناً عندما يبرور مقبره يو عراقية هروباً من الواقع أو بحثاً عن مكان للود أو طلباً لبقايا لأكل فوق المقابر وهي المكان المحبذ اليه للتأمل أو الكتابة وكذلك يلعب الحوار دوراً أساسياً في رواية «الحير الحافي».

* التواتر: (Fréquence)

في رواية «الخيز الحافي» ثلاث صور من أنواع التواتر:

- **الصورة الأولى: القصة المفردة:** (Récit Singulier) جاء كل من اسرد مفرداً وكذلك الحدث مفرداً وهي سعة بدورة في روايته «الخيز الحافي» فقد روى محمد شكري طعناته الباتية مرة واحدة ثم ذكر عصبهيتها وتعلمه القراءة والكتابة مرة واحدة في سن متأخرة من العمر

- **الصورة الثانية: القصة المكررة:** (Récit Répétitif) وظف محمد شكري حدث الموت وكتف حضوره في رواية «الخيز الحافي» عديد لمرات لأن موت جده عاين مفرداً ثم تبع عليه جده عاين ح محبوب فكانت زيارته مكررة بتدبر كما نلاحظ نصف رموز بوزع لمعرب أثناء المقاومة الوطنية المقربة للأسيان والفرنسيين قد تركت بصماتها في ذهنه - كذلك كان جده سعيد البهر، لذاته متكرراً بأساليب مختلفة كما جده أثناء عمله في المراسلة بوزع من عصى متداول بينه وبين زوجته بوزع غراف فلا ضعة لب سري لا ياره بعد الثالوث الموت والخير و عوامل كاهه في ذهن اسارد بعد الطفولة تهبط بين الحين والآخر لتتكرر في النص - السرداسي - بأبعاد وألوان متعددة

- **الصورة الثالثة: القصة المؤلفة:** (Récit Iteratif) وهو الذي يسرد مرة واحدة ما حدث في الأثر الأدبي أكثر من مرة وهذا الشكل من السرد له صفة معامرات محمد شكري الداب الساردة وهي عديصة بالأحداث فتعصب في ذكرها أو تشير إلى بعضها لأن تلك الأحداث دورية أو هي من قبيل معادات ليوميه لقي والدها محمد شكري «دخلت مقبرة بوغراقية»⁽⁵⁶⁾ «زوت قبر أخي»⁽⁵⁷⁾

تبدو نسبة الواتر وغيرها من التقنيات الفنية المستعملة في هذا النص - السيرداتي - متوفرة الشروط في رواية «خبر الحامي» التي عتمدت «هم لفانيس المحددة» للسيرة الذاتية ويدل ذلك بكون رواية «خبر الحامي» أثرًا أدبيًا إبداعيًا «استعار حل نقيضات لرواية لحديثه دون الاتراح عنها باعتبار أن السيرة الذاتية جس أدبي مستقبل بدائته كما يذهب لبعض بل يذهب للقول بأن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث غير حاصلة لمقام بل هي دون أسلوب خاص وذلك أن الأجسام الأدبية تتداخل فيما بينها إلى حد ذوبان القواصل بينها



- 18) لوراني، لغوي (مراجع سابق) ص 77-78
- 19) كير لحافي ص 10
- 20) م. ح. ص 10
- 21) جهاد لحافل، أسئلة لروية، الفكر لصحيفة لشكيب توس، (د.ت) ص 202
- 22) كير لحافي، ص 11
- 23) م. ح. ص 11
- 24) م. ح. ص 40
- 25) م. ح. ص 41
- 26) حسين العوفات، لموت في المعائنات الشرقية، ط (1)، الأهالي 1992، دمشق ص 11
- 27) بنبلة نبضية، (مراجع سابق) ص 223
- 28) كير لحافي ص 14
- 29) م. ح. ص 14
- 30) م. ح. ص 14
- 31) م. ح. ص 14
- 32) Le Pacte Autographique P 14
- 33) كير لحافي ص 7
- 34) مصداق قسمة، طرائق لفصل القصة، دار الجنوب ط (1) تونس 2001 ص 150
- 35) طر فصول، مكتبة في روضة صمص ك ب، مطبوع بروسي لحاسبيل بحدين، ترجمة معبد بر 13، دار الفكر للدراسات والنشر، ط (1)، القاهرة 1987 ص 101-126
- 36) كير لحافي ص 113
- 37) م. ح. ص 93
- 38) م. ح. ص 226
- 39) م. ح. ص 228
- 40) م. ح. ص 7
- 41) جورج ماني، السيرة الذاتية، تحرير معبد القاسي وعبدالله صويقة، بيروت، الحكمة، ط (1) تونس 1992 ص 183

42) Jean Tardieu. Le Style de l'autobiographie. Poétique n° 3. Ed. Seuil 1970, Paris, P257

43) إحصاء عباس، من السيرة ط (1)، دار الشرق 1996 عمارة ص 79

44) جورج هادي، السيرة الذاتية، (مراجع سابق) ص 82

45) تحرير لحاني ص 8

46) م. ب. ص 9

47) م. ب. ص 95

48) Gérard Genette. Figures III. Coll. Poétique, Ed. Seuil 1972, P 114

49) تحرير لحاني ص 15

50) م. ب. ص 118

51) م. ب. ص 120

52) م. ب. ص

53) م. ب. ص 108

54) م. ب. ص

55) م. ب. ص 17

56) م. ب. ص 31

مقدمة

تحاول هذه الدراسة المتواضعة، أن توضح بعض الخصائص الفنية، لبنية الحوار في رواية «ريح الجنوب»⁽¹⁾، لرائد الرواية المصرية الجزائرية، عبدالمجيد بن هدرقة⁽²⁾، من خلال نظرية النحوي لوطفي لسيمون ديك Simon Dik⁽³⁾، الهولندي، التي بناها الدكتور أحمد لمركي⁽⁴⁾، يطبق بها «نمط خمسة» خمسة على «نحو عربي» ابتداء من منتصف العقد الثامن من القرن العشرين.

أ - ملخص الرواية

رواية «ريح جنوب» من مؤلفه كمال مصطفى، صممت أحداثها في قرية ريفية صغيرة⁽⁵⁾، بمنطقة قريبة من الهضاب العليا بين شمال الوطن وحوض مصر، لها فيها الكاتب مائة شاب، كانت تعيش مع حائلها في العاصمة، حيث درست ودخلت الجامعة، وفي عطلة الصيف أنت لتقصي جارتها مع أهلها وذويها في القرية، وهي قرية متحيرة بقساوة حرها المفضل في «ريح الجنوب»؛ تلك الريح الموسمية لساحة التي لا ترحم الثبات ولا الحيوان، فضلاً عن الإنسان.

ففي هذا الفصل الساحر الذي صاحبه «ريح الجنوب» من بداية الرواية إلى نهايتها، سلط الكاتب الأضواء على شخصيات روميه كشفاً لها معاني المراد، بمسحة عامة، من خلال الشخصية المحورية «نعمسة» التي لم يستطيع رغم نواياها الجامعية أن تتحرر من سيطرة عادات وتقاليد

الأسرة السقنيدية، ومن سسلط ايها «ابن لقاضي» دي لتفكير الإقطاعي، فقد حان على أراضي من الإصلاح الزراعي، في ظل بداية تطبيق الثورة الزراعية «في السبعينات من القرن العاشر» القاصبة بسميم وتحديد الملكية الزراعية فكان لابد من أن يبحث عن رابطة متينة تربطه برئيس البلدية «مالك» المصالح السياسي، الذي باسل في صفوف الثورة من أجل الحرية والاستقلال، وهو اليوم يباصل من أجل التحرير الاقتصادي والعدالة الاجتماعية

وقد كشف لأب لانتهازي هذه الرابطة، عندما عادت ابته «معيصة» من العاصمة، لغضاء حارته العسة في القرية، يقرر أن يروح «معيصة» من بيده نصف سيها ب حرب يستقبلها لمراسي لان معاه عطفه، هي حدة على أرضه من د بطايل القاعيم

وهكذا انقضى لهم ح راحل تسميه المظلة «معيصة» التي لم تستطع موحده برر سها من بعد ماسها من يورب حلا لأزمته؛ لكنها لم تحج من سها د سب سب من سها سها، فنجأت إلى كوح راعى ايها الذي أسعها. وما ليث لأب ان عرف مكسها، فأسرع إلى بيت الراعي في هيجان موحها به طعة حجر، فبادره أم الراعي بصريه فاس على رأسه، فسقط مصرجاً في دمه، ثم قبل لاس على الييب وأسعوا الأب وعادت «معيصة» بصحيتها نجر أدهال العبية.

وهناك شخصيات ثانوية أخرى، كشخصية الراعي «وابع» ومعلم القرية «الطاهر» صديق «مالك» و«حسرة» أم «معيصة» والمعجوز «رحمة»، صانعه الأواني الحارية، التي رسم عليها رسوماً معبرة، مما من سمرل في القرية إلا وحية بصحات هذه المعجوز الثورية وعلى لعموم.

بعد صور له لكاتب، من خلال هذه الشخصيات واقع العربة المنحلت،
و شعروا بأنها بحاجة ماسة إلى ربح التغيير، التي تهبط عليها بأفكار
جديدة، تنسلخ من ذهنيات أهلها روح الحرافة، وتربل من سلوكياتهم بعض
العادات السلبية تجاه المرأة والأرض.

ب - مبررات استثمار نظرية النحو الوظيفي في النقد:

ولعل ما يبرر لجوينا إلى اعتماد بعض مفاهيم هذه النظرية، جملة
أمور، نذكر منها

- 1 - رسوخ رسالة لعلائه من نحو رياح سعدة دمها وحديثه
وحدثها بعدة الفرمات عده مقدمه البحر من مار
عنى عند حماً فان أكثر المذاهب الهندية كاسية به ما بعد
من سيرة ربيعة فيمكنه ذات ترجمه لاسية، يحتق
فيها النحو بسوى النحو توليدي تحويلى، مركز لدرة¹⁷
- 2 - اعتدح نظرية النحو الوظيفي على هذه النظرية اللسانية الحديثة،
فجها رها بوصف مفتوح طرق، تتقاطع فيه مفاهيم نظرية التواصل،
ونظرية الأفعال المعربة، والتداولية والدلالة والمنطق
- 3 - ديمامية هذه النظرية، حيث تمكنت في العشرية الأخيرة من القرن
لعشرين، من تطوير جهازها الوصف، بإدخال تعديلات، جعلتها
تتجاوز إطار النحو الحسلة إلى إطار نحو النص، الأمر الذي يحملها
مرشحة أكثر من نظرية النحو لتوليدي تحويلى، لإفادة لسانيات
النص أو علم النص الذي يسمى، أو هو في معنى دؤوب إلى
تأسيس ما أصبح يعرف بنحو النص⁽¹⁸⁾.
- 4 - إذا أصعب إلى ما سبق، أن نظرية النحو الوظيفي، تستجيب بمبررية

- 1-2 ملخصاً للمودج الثاني، حيث اوصفت فيها للأسس والمبادئ التي يقوم عليها الجهار الواصف لحو هذه النظرية، مع حالات كافية في لهور مش على المراجع الأساسية، ثم يرره الموسع والتفاصيل.
- 1-3 تعرفاً موجزاً بالمفاهيم الإجرائية المعتمدة في الدراسة.

3 - جانب تطبيقي أحلل فيه بنية الحوار إلى:

- 1-2 حصائص ببيوية - فطعت فيها بنية الحوار إلى آماط جمبية، من منظور نحوي وظيفي ثم صفتها وأصبتها وفي معاهيم هذه النظرية
- 2-2 حصائص تداولية - وقعت فيها على الوظائف التداولية، ولأعدل للغة لونية لونية الحوار
- 2-3 حصائص - استخلصت من معاين تحسرس ببيوية، والتداولية

خاتمة - تحسرس ليد، ما نتم

1 - الجانب النظري:

انطلاقاً من الجهار الواصف لنظرية الحو الوظيفي، يمكن أن يمر فيه بين مرحلتين مرت بهما نظريته هما

ممدج الجملة، الذي ظهر للوجود سنة 1978 من خلال كتاب سيمون ديك الموسوم بـ «الحو لوظيفي» Functional Grammar⁹، وبع هذا الكتاب أبحاث ومؤلفات أخرى، صبت كلها في إطار حو الجملة إلى نهاية سنة 1988¹⁰.

وممدج لصر، الذي بدأ سنة 1989 بكتاب «ديك» الموسوم بـ «نظرية الحو لوظيفي» The Theone of Functional Grammar¹¹، رسم فيه

المؤلف معالم نموذج نحو جديد، أتبعه مع فريق من الباحثين «صمّم» لدكتور أحمد المتوكل¹¹⁰، بدراسات وأبحاث لا تزال إلى اليوم، تدقّ مفاهيم هذا النموذج وتوسعه، في إطار جديد تجاوز نطاق نحو الجملة إلى نحو النص¹¹¹.

وقبل إعطاء ملخص موجز لتلخيص الوائصف لهديس السمودجي، نعرض بإيجاز المبادئ الأساسية التي تقوم عليها هذه النظرية، سواء في نموذجها الأول أو الثاني وهي¹¹²:

أ - الوظيفة الأساسية للغة لتلبية، هي وظيفة التوصل وهذا يعني أن به مسار نصي لتوصيل لوسط، يربط بعبارة بهذه الوظيفة الأساسية¹¹³.

وتسمى على ذلك أن يكون «نص» الوظيفي هو جزء القدرة لتوصيل «L'adéquation communicationnelle» بتكليف مستمع، ونفسه.

ب - تعتبر الوظائف الثلاث «تركيبية» بدلالة وظائف أولى «Primitive»، لا وظائف مشتقة

ج - تحقيق لكفاية التداولية «L'adéquation Pragmatique» تخرج نظرية النحو الوظيفي، في رزمة لأفعال المؤسسة تداولياً، فهي تستفيد من الدراسات التداولية الحديثة، التي تناولت مفاهيم نظرية الأفعال اللغوية، والقوة الانجارية، والاقتضاء، وإيجاله كما تعيد من نظرية الاتصال والإيجار ولسانيات النص أو الخطاب.

د - تحقيق لكفاية النفسية «L'adequation Psychologique» تعيد نظرية النحو الوظيفي من نتائج أبحاث علم النفس بصفة عامة،

وعلم اللغة النفسي « Psycholinguistique » يصفة خاصة. فهي تتابع تطوراتها، وتتطابق مع مدحها¹⁶ سواء على الأمر بمدح لإنتاج أو مدح المفهوم والإدراك. ولذا أبعاد هذه النظرية، من جهاز الوصف التحولات المعتمدة في نظرية التوليدية التحولية، لأنها غير مطابقة للواقعية النفسية⁽¹⁶⁾.

د - تحقيق الكفاءة السطحية « l'adequation Typologique » يتمش هذا مبدأ في أن نموذج نظرية النحو الوظيفي يطبق على أكبر عدد ممكن من اللغات الطبيعية، ذات البنى اللغوية المتباينة¹⁷ وعليه فهي مستوحاة من «فلسفة معرفية» معرفية « Universalisme ».

1-1 ملخص النموذج الأول (1978-1988):

لما كان محور النموذج الأول نحو جملة، فإن الجملة فيه تشقق عبر ثلاث بني أساسية هي البنية الحسية، البنية الوظيفية واسمها المكتوبة، حيث يمثل في كل بنية جملة من الخصائص والقواعد

1-1-1 البنية الحسية:

وتتكون من بنيتين متعديتين، هما بنية الحامل وبنية الدلالة.

يمثل في بنية الحامل لمحمول الجملة، وحدوده التي يفرضها، ويمثل في بنية الدلالة لدلالة محمول الجملة، والوظائف لدلالة المحدود التي يعرضها

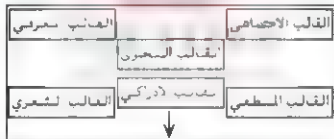
محمول الجملة - الذي ينحى تركيبياً إلى مقولة الفعل أو لاسم أو الصفة أو الظرف - يدل على وقوعه، تصف بنظرية النحو الوظيفي في محمل لأفعال « actions »، أو الأحداث « processus »، أو لأوصاف « positions »، أو للحالات « états ».



الموقعة من جهة أخرى، فيكون ناتج ذلك بسمة تتوافر فيها لمعلومات اللازمة، التي تتعدّد دخلاً للقواعد الصوتية، إذ يتم بواسطتها التحويل الصوتي المناسب⁽²²⁾.

1-2 ملخص النموذج الثاني و 1989:

تمكّن المهتمون بنظرية النحو الوظيفي، وعلى رأسهم سيمون دينر بفصل دراسات معجمية، صرفية، تركيبية، دلالية، تداولية في لغات متباينة - من إعطاء النظرية وتطويرها، فصيح صياغة جديدة سنة 1989، رسم معالمها كتاب دينر الموسوم بـ «نظرية النحو الوظيفي» Theorie of Functional Grammar. ⁽²³⁾، ليصبح الجهار الواسف لتحوّل هذا النموذج، مكوناً من ست قوالب، يوضحها الرسم التالي⁽²⁴⁾:



ينصح من خلال الرسم أن القالب السحري يحلّ المركز فهو بمثابة قلب النصوص الذي يعدي كل القوالب، فتتفاعل فيما بينها، لضبط بوصف وتفسير القدرة التواصلية لتشتمل لغة الطبيعة، التي توسعت في هذا المرحّل إلى ست ملكات، تقابل كل ملكة لقالب المناسب لها، كالآتي⁽²⁵⁾:

1-2-1 المهكّة اللغوية يتكّن من خلالها مستعمل اللغة، من إنتاج

وتأويل عبارات لغوية ذات سميات متنوعة ومعقدة، في عدد كبير من مواقف التواصلية المختلفة، وهي تقابل القالب النحوي.

2-2-3 الملمكة الاجتماعية تمكن هذه الملمكة مستعمل اللغة من مطابقة أقوله، مع الأعراف ولعادات لکلاميه في المجتمع، بحيث يعرف كيف يحقق أهدافاً تواصلية مع مختلف المحاطين وتقابل القالب الاجتماعي

2-2-3 الملمكة المعرفية وتمثل في الرصيد المعرفي المنظم، الذي يكتسبه مستعمل اللغة، من خلال اشتغافه معرف، من العبارات اللغوية، بحرنه ويستحصنها في الوقت المناسب، ليوزل بها العبارات اللغوية، وهي تقابل القالب المعرفي

2-2-4 الملمكة المنطقية تمكن مستعمل اللغة من اشتقاق معارف جديدة، انطلاق من مبادئ منطق الاستدلال؛ لتعبر لاحتفالي، وتقابل القالب المنطقي

2-2-5 الملمكة الإدراكية تمكن مستعمل اللغة من أن يكتسبه، ليستق منه معارف مستحصنة من إنتاج العبارات اللغوية بوسيلة وتغتنق هذه الملمكة بالقالب الإدراكي

2-2-6 الملمكة الشعرية وهي تلك الملمكة التي تمكن منه المبدعين بصغة خاصة، من إسباح الأثر النفسي وقد أفسح إفراد قالب خاص بها، أي القالب الشعري، بحوي المبادئ والقواعد ويتفاعل مع لقوالب الأخرى، ليصل الأثر الفنية ويفسرها.

ويجدر الإشارة إليه، أن هذه القوالب ليست متساوية من حيث الأهمية، فبعض حالات تستدعي اشتغال القوالب كلها، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها، وهناك حالات تستدعي اشتغال بعضها فقط، كما هو الشأن في التواصل العادي.

وسفير في الأخير، إلى أن السودج لثاني يخضع عن لأول من
جهتين، جهة توسيع مكونات لفكرة الوصاية، التي أصبحت تضم عدة
ملكات، تصطبغ بتمثيلها عدة قوالب، وجهة تقويض مكونات انقلاب
الحوري، الذي أدمجت فيه البيئة المحلية والبيئة الوظيفية في بيئة تحتية
واحدة وبهذا أصبح النضال الجديد لهذا انقلاب كالرشد الدولي²⁰.



تتكون هذه الدلائل الجوتى مع طبيعة كل مادة من لقوابل السابقة، لا غمبه من ان من مهممى بعد ان تتبنيه يتم عبر تصويحي، أو نص يتكون في الغالب من جملة ومكونات خارجة كالمبتدأ والمادى والدين وتتكون لجملة عادة من ثلاثة حمول حتى يوزي بدمج في حمل مركزي و حمل موزع، ويذبح هذا الحمل الموسع كنه، في إطار القضية التي تتمج في إطار القوة الإيجابية ومع الاستقلال من مستوى إلى مستوى لذي يعلوه، عن طريق إضافة محصل واحد أو مجموعة من اللوح إلى عصر مواد²⁷ يكون منتج ذلك هذه التبيه العامة [0] [1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [33] [34] [35] [36] [37] [38] [39] [40] [41] [42] [43] [44] [45] [46] [47] [48] [49] [50] [51] [52] [53] [54] [55] [56] [57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] [65] [66] [67] [68] [69] [70] [71] [72] [73] [74] [75] [76] [77] [78] [79] [80] [81] [82] [83] [84] [85] [86] [87] [88] [89] [90] [91] [92] [93] [94] [95] [96] [97] [98] [99] [100] [101] [102] [103] [104] [105] [106] [107] [108] [109] [110] [111] [112] [113] [114] [115] [116] [117] [118] [119] [120] [121] [122] [123] [124] [125] [126] [127] [128] [129] [130] [131] [132] [133] [134] [135] [136] [137] [138] [139] [140] [141] [142] [143] [144] [145] [146] [147] [148] [149] [150] [151] [152] [153] [154] [155] [156] [157] [158] [159] [160] [161] [162] [163] [164] [165] [166] [167] [168] [169] [170] [171] [172] [173] [174] [175] [176] [177] [178] [179] [180] [181] [182] [183] [184] [185] [186] [187] [188] [189] [190] [191] [192] [193] [194] [195] [196] [197] [198] [199] [200] [201] [202] [203] [204] [205] [206] [207] [208] [209] [210] [211] [212] [213] [214] [215] [216] [217] [218] [219] [220] [221] [222] [223] [224] [225] [226] [227] [228] [229] [230] [231] [232] [233] [234] [235] [236] [237] [238] [239] [240] [241] [242] [243] [244] [245] [246] [247] [248] [249] [250] [251] [252] [253] [254] [255] [256] [257] [258] [259] [260] [261] [262] [263] [264] [265] [266] [267] [268] [269] [270] [271] [272] [273] [274] [275] [276] [277] [278] [279] [280] [281] [282] [283] [284] [285] [286] [287] [288] [289] [290] [291] [292] [293] [294] [295] [296] [297] [298] [299] [300] [301] [302] [303] [304] [305] [306] [307] [308] [309] [310] [311] [312] [313] [314] [315] [316] [317] [318] [319] [320] [321] [322] [323] [324] [325] [326] [327] [328] [329] [330] [331] [332] [333] [334] [335] [336] [337] [338] [339] [340] [341] [342] [343] [344] [345] [346] [347] [348] [349] [350] [351] [352] [353] [354] [355] [356] [357] [358] [359] [360] [361] [362] [363] [364] [365] [366] [367] [368] [369] [370] [371] [372] [373] [374] [375] [376] [377] [378] [379] [380] [381] [382] [383] [384] [385] [386] [387] [388] [389] [390] [391] [392] [393] [394] [395] [396] [397] [398] [399] [400] [401] [402] [403] [404] [405] [406] [407] [408] [409] [410] [411] [412] [413] [414] [415] [416] [417] [418] [419] [420] [421] [422] [423] [424] [425] [426] [427] [428] [429] [430] [431] [432] [433] [434] [435] [436] [437] [438] [439] [440] [441] [442] [443] [444] [445] [446] [447] [448] [449] [450] [451] [452] [453] [454] [455] [456] [457] [458] [459] [460] [461] [462] [463] [464] [465] [466] [467] [468] [469] [470] [471] [472] [473] [474] [475] [476] [477] [478] [479] [480] [481] [482] [483] [484] [485] [486] [487] [488] [489] [490] [491] [492] [493] [494] [495] [496] [497] [498] [499] [500] [501] [502] [503] [504] [505] [506] [507] [508] [509] [510] [511] [512] [513] [514] [515] [516] [517] [518] [519] [520] [521] [522] [523] [524] [525] [526] [527] [528] [529] [530] [531] [532] [533] [534] [535] [536] [537] [538] [539] [540] [541] [542] [543] [544] [545] [546] [547] [548] [549] [550] [551] [552] [553] [554] [555] [556] [557] [558] [559] [560] [561] [562] [563] [564] [565] [566] [567] [568] [569] [570] [571] [572] [573] [574] [575] [576] [577] [578] [579] [580] [581] [582] [583] [584] [585] [586] [587] [588] [589] [590] [591] [592] [593] [594] [595] [596] [597] [598] [599] [600] [601] [602] [603] [604] [605] [606] [607] [608] [609] [610] [611] [612] [613] [614] [615] [616] [617] [618] [619] [620] [621] [622] [623] [624] [625] [626] [627] [628] [629] [630] [631] [632] [633] [634] [635] [636] [637] [638] [639] [640] [641] [642] [643] [644] [645] [646] [647] [648] [649] [650] [651] [652] [653] [654] [655] [656] [657] [658] [659] [660] [661] [662] [663] [664] [665] [666] [667] [668] [669] [670] [671] [672] [673] [674] [675] [676] [677] [678] [679] [680] [681] [682] [683] [684] [685] [686] [687] [688] [689] [690] [691] [692] [693] [694] [695] [696] [697] [698] [699] [700] [701] [702] [703] [704] [705] [706] [707] [708] [709] [710] [711] [712] [713] [714] [715] [716] [717] [718] [719] [720] [721] [722] [723] [724] [725] [726] [727] [728] [729] [730] [731] [732] [733] [734] [735] [736] [737] [738] [739] [740] [741] [742] [743] [744] [745] [746] [747] [748] [749] [750] [751] [752] [753] [754] [755] [756] [757] [758] [759] [760] [761] [762] [763] [764] [765] [766] [767] [768] [769] [770] [771] [772] [773] [774] [775] [776] [777] [778] [779] [780] [781] [782] [783] [784] [785] [786] [787] [788] [789] [790] [791] [792] [793] [794] [795] [796] [797] [798] [799] [800] [801] [802] [803] [804] [805] [806] [807] [808] [809

حيث [4]: مخصص الحمل، و*y*: متغير القوة الإنجازية، [3]:

سمير لومعه، [1] مخصص لمحمول، 1- محمول، (س1) - (س2) (س3) لموضوعات التي يخصصها المحمول. (D) لاحق لمحمول، (D2) لاحق الحمل، (D3) لاحق قصوي. (D4) لاحق إنجيزي. وما تجدر الإشارة إليه أن لوصف السابق خاص بالبنية التحتية في هذا النموذج، ما البنية المكروية فهي معها، كما سبق الإشارة إليها في تلخيص النموذج الأول.

1-3 المفاهيم الإجرائية:

وتعتمد بها جملة المفاهيم التي استعملناها في تحليلنا لسبب حوار بعض الآراء من وجهة نظر موضوعية. نحن نؤمن من مفاهيم مفاهيم بعض البنية الشكلية للحوار الكلاسيكي حسب مفاهيم التحليل الوظيفي للجملة: المفاهيم في الآتي

1-3-1 الجملة البسيطة: هي الجملة المكونة من حمل واحد، بدو تتحلل في مكونات خارجية هناك أحاد التي هي 'المسند' بسرها، وأهم فئاتها

- الجملة المتقدمة: وتتضمن حملاً واحداً، يتقدمه مكون مبتدأ
- الجملة المتأنيبة وتتكون من حمل واحد، يتقدمه أو يتوسطه أو يكون في آخره مكون منادى.

الجملة المحورية: وهي الجملة التي يحل محلها من المكونات الخارجية

1-3-2 الجملة المركبة: وهي كل جملة تتضمن أكثر من حمل واحد وحسب هذا التعريف تكون صياغة الجملة البسيطة هي (ح + حمل) والجملة مركبة هي (ح + حمل1 + حمل2) - (حمل/د)

3-3-1 **الجملة الفعلية:** وهي جملة ذات محمول فعلي. لا يعتمد بالاسم الذي يسبق محمولها مهما كانت وظيفته³²¹.

3-3-2 **الجملة الاسمية:** وهي جملة ذات محمول غير فعلي. أي جملة يكون محمولها مركباً اسماً أو صفياً أو حرفياً أو ظرفياً

هذه هي المفاهيم الأساسية، التي رصدنا من خلالها الخصائص البيوية، أما المفاهيم التي اعتمدها لرصد الخصائص التداولية، فموجّهة في الآتي³²²:

3-3-3 **المحور:** تسد وظيفة المحور إلى المكون الذي يشكل مجال لحدث داخل الحمل، أو المحدث عنه داخل الحمل

3-3-4 **البؤرة:** تسد إلى المكون حدث معلوم أكثر منه والأكثر بروزاً في حسه في سياق نثره حادثة وهو تسد إلى مكون الحمل للمعنوية حادثة التي يجهلها لمصنف ويورد متابعه. تسد إلى المكون خاص للمعنوية المتحدار في ورودها، كان شطب المحاطب في ورودها أو يؤكدها أو ينكرها

3-3-5 **المعتقد:** وهو المكون اندال عني ما يحدد مجال الخطاب، الذي يعتبر الحمل بالنسبة إليه واردة، أي يكون المبتدأ خارج الحمل. بحالات المحور الذي يكون داخله.

3-3-6 **القادى:** هو المكون لدال على ما يشكل معطى الداء، في مقدم معين³²³

3-3-7 **القوة الإنجازية:** تشمل دلالة حمل اللفات الطبيعية، زيادة عن مجموع معناني مكوناتها، ما يعرف بالقوة الإنجازية Force d'Illocutionaire، إما أن تكون إنجازاً خبر أو أمر أو استمعيه أو وعد وهي صفان.

- قوة مجازية حركية مدلول عليها بصيغة الجملة « جبر، أمر، استفهام، تعجب - » وهي ما يعرف في نظرية الأفعال اللغوية عند سيرل « Searle » بالفعل اللغوي المباشر⁽³³⁾.
- رتبة مجازية مستترة لا تعرف من صيغة الجملة الحرفية، وإنما يمتدل عليها من مقامها، وهي ما يعرف بالفعل غير المباشر⁽³⁴⁾.

2 - الجانب التطبيقي:

بتدأ الجانب التطبيقي بتقطيع جمل حوار الفصل الأول، حيث حسبنا جملته ورتبناها، ثم صفناها وفق منظور النحو الوظيفي إلى جمل اسمية وحسن لعمد بسيطة مركبة، ثم حسبنا عدديها لتحلصنا بذلك الخصائص النثرية للغة الحوار.

وإظلالاً من قدر الشبكات عدد خصائص الدولة ممتدة في المقاصد والأهر من المكالمة وظائف التداولية

2-1 الخصائص النثرية:

بلغت جمل الفصل الأول ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين جملة، بمع عدد الجنس الاسمية فيها مئة وثماني وستين جملة، كان نصيب الجمل البسيطة منها مئة وثماني جملة.

أما الجنس لعملية فكان عدها مئة وخمسة وستين جملة، منها ثلاث وتسعون جملة بسيطة والمجدول الموالي يلخص كل ما سبق

| نوع الجملة | بسيطة | مركبة | المجموع |
|---------------|-------|-------|---------|
| اسمية | 108 | 60 | 168 |
| عملية | 93 | 72 | 165 |
| المجموع العام | 201 | 132 | 333 |

أما النسبة المئوية فيلخصها لنا الجدول التالي.

| سرع الجملة | العدد | النسبة المئوية |
|------------------|-------|----------------|
| جملة اسمية بسيطة | 108 | 32,42 |
| جملة اسمية مركبة | 60 | 18,01 |
| جملة فعلية بسيطة | 93 | 27,92 |
| جملة فعلية مركبة | 72 | 21,62 |
| لجملوع العام | 333 | 99,98 |

2-1-1 الألفاظ التركيبية:

يعبر بالسطر سكر و سرور، لندلب التركيب يحمل لى تكررت
فى بيده غير ، مما على أمثلة الألفاظ المتكررة، حسب تصنيف
الجملي السالف الذكر.

2-1-1-1 ألفاظ أحمل الاسم السبعة نذكر من هم ألفاظ الأمثلة
الأسية³⁶

(8) هل أنت من صفة

أُس + من + ص + مع³⁶.

(13) إنتي مجتونة

إن + من + ضا + مع

(56) هذا الكروب لك يا نفيسة.

من + مر + اشأ + مع + مر + جم +

(64) إنته كروب حيل

إن + من + ضا + مع + ص.

(120) ليشرّب منه الطير ويأكل المرحوم ثواب ذلك

(تع) + حم 1 (ج ف) ع + حم 2 (ج ف)

2-2 الخصائص التداولية

رصدنا فيها الوظائف التداولية لبسبة الحوار، وخصائص القوة

لإنجازية لأفعالها اللفوية

2-2-1 الوظائف التداولية

طلعت بؤرة المقابلة على وظيفة بؤرة التجديد في حوار الفصل الأول، الذي غير بثلاث شخصيات محورية هي شخصية العجوز، رحمة وشخصية بهيسة ومبا حمره، وقد بعض آسببه فوصحه بمرور يتأسبه في حوار لفصل الآس

2-2-1-1 بؤرة المقابلة، جند سلا بي بمجور رحمة بي حيرة م فيه

(49) لا شك أنك صمروزة بهيسة إلى جانبك

(198) لم يكن مالك في يوم من الأيام عدواً لكم.

كما لمجدها بين طيرة والعجوز رحمة:

(51) لا، لا بأس الحمد لله على قدر الله.

(52) لست أدري كيف تمجديتها.

بين العجوز ونفيسة:

(77) أنا والفقار إلى الأبد

بين نفيسة والعجوز

(142) لا شك أنه سعيد مع الغم.

2-2-1-2-2 بؤرة الجنب كان رودة بؤرة الجديد قليلاً، بالقياس إلى بؤرة القابلة، ويعود ذلك إلى أسباب عدة، سذكرها في مكانها المناسب، من هذه الدراسة، وهذه بعض الأمثلة عنها:

ربح العجوز رحمة ونفيسة.

(56) هذا الكروب لك يا نفيسة.

(60) وهذا الصغير لعبد القادر

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً فهو لسي العاهد.

(62) وهذا المشره لخيرة

ربح نفيسة والعجوز رحمة

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمره قلوب المرنى

ربح العجوز رحمة وخيرة

(205) زليخة كانت أحب مطبوخاً لي أنقسم

ربح خيرة والفوز

(231) لكن مالكا يا حالي لم يبدأ أبداً أنه كان حطيباً وليعة في يوم من الأيام

2-2-1-3 المحور ويذكر منه على سبيل المثال ما ورد في الجمل لأنية

(30) ها هي ذي صارت امرأة كاملة من كل شيء.

محور الحديث ها هو نفيسة.

(142) لا شك أنه سعيد مع الضم.

محور الحديث، هو رابع الراعي

(199) أنت غالطة

محور الحديث هو حيرة أم نعيمة

2-2-1-4 المبتدأ وردت وظيفة المبتدأ بكثرة، في حوار ابن حدوقة، فقد راجت أغلب الألفاظ التركيبية، مثلاً نجد مع الجملة البسيطة

(14) كل شيء مع الإسراف، يضر.

ومع الفعلية المركبة نجد

(102) الدار، أغلقها كما فعلت أما

(110) كل السكان، يتركون مواشهم ترعى القفرة،

ومع الجملة الاسمية البسيطة

(146) زور، فبر، هي ليس برءب

(258) نطعم، ص من أعدة يا حانه والاسمية مركبة مثل

(61) أم هذا الذي رست فيه عرجونا، بهرسي العند

2-2-1-5-2-2-5 المادى كبر، وصفه، ما، يكثر من وسطه، ليد ويكن أن مثل لها بالألفاظ التركيبية التالية:

- جملة اسمية بسيطة، مثل

(15) الله يسترك يا بني.

(31) تعالى يا خالة تعالى.

- جملة فعلية مركبة، مثل:

(25) آدأ لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماء

- جملة اسمية بسيطة، مثل:

(45) لا شيء يا خالة.

(61) ما لك يا عزيزتي.

- جملة اسمية مركبة، مثل،

(86) هو يا بنيتي سيفي حسن الشاذلي. - الذي عرف الناس بها

2-2-2 القوة الإيجازية نسوب لأفعال الدعوية في هيئة حوار لمصن الأول، بين الاستعهام والعي والأمر والفسد، وفيما يلي نعرض بعض نماذجها الحرفية والمستلزمة.

2-2-2-1 الاستفهام، لاحظ أن فعل الاستعهام كانت له حصة الأسد على بقية الأفعال الأخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد رجحت كفة القوة الإيجازية الحرفية للاستعهام على قوته المستلزمة، وهذه بعض أمثلة الاستعهام الحرفي

(99) وأنا، أأذهب معك أم لا؟

(100) والدائر، أين نتركه؟

(112) لماذا لا يقيمون شايحاً حول الحيرة؟

(124) كم مضى على وفاة هالي فخر يا خالة؟

ومن أمثلة الاستعهام ذي القوة الإيجازية المستلزمة، نذكر ما يلي

(174) كيف أعودها على العمل؟.. وغرضه هو الحيرة

(175) كيف أعود من بلغت الثامنة عشرة؟ والعرض منه ليأس

(204) من د يستطيع أن يتسبب في مقتل أعر الناس لديه؟ والعرض منه لإثكار

2-2-2-2 التلمي؛ ومن أمثله

(25) 'لست أدري كيف أشرح لك ما أضمر به يا أمه' وغرضه

إظهار الحيرة والحيرة

(111) لم يحترموا الأخيا - فصلاً عن الأموات - وعرضه الانتقبح والاستهجان.

2-2-3 الأضر - ومن أمثلته:

(26) فومي اعسلي وجهك واطردي عيك الوسواس يا بيشي وعرضه المواساة والتسلية.

(173) عودبها أنت على العسل يا خيرد وعرضه تقديم المصح والإرشاد.

2-2-4 الشرط: نسبته قليلة، ويمكن أن نقتل له بما يلي

(27) لو كب عسلي يا عيسه يا عسري يا عسري وعرضه لعناب والولم.

(129) منيد كنب أحياء بني جهرس أمرب وعرضه طش عن التفاؤل والصبر على متكارة الحياة.

(332) و... يا عجب عسلي دي طعة عجب وعرضه من طهار للباقة وحسن المجاملة.

2-3 الخصائص الفنية

لعل استخلاصاً لبعض الخصائص اليبوية والتداولية، قد تكون له مقدمة صحيحة، لاستخلاص بعض الخصائص الفنية لبنية الحوار في «رواية ربح الجنتوب»، من خلال فصلها الأول.

وَأول ما يلاحظ في هذا الفصل، هو طغيان بؤرة المقابلة، في حوار الدتر بين الشخصيات المحورية الثلاث العجوز رحمة وعيسه وأمرب خيرة

ولجوء الكاتب في رأي، لي يؤدّ المقابلة، له ما يبرره فيها، فهي تلام شخصيات الحوار من جهة، وتصور واقعية كبيرة المعلومات المعروفة بينها؛ إذ لا تتبادل المعلومات الجديدة إلا نادراً. وكيف السبيل إلى الجديد في نصّ «دثرة»، يكشفها السكون من كل جانب، ويبلغ فيها الصبّ نُقْصاء، عندما تعدد حركة الرجل «الذين تسوّف»، وتكون حركة لسوء «شخصيات الحوار» باتجاه المفارقة، عندها تصبح «الدثرة» - لولا ما ي ربح الراعي - مقبرة حقيقية.

إن هذا الجو الكئيب يصنعه القاتل، جعل نفيسة تتسائل:

(128) «ما فرق بين حسن وموئي، لكن العجوز رحمة التي ألفت ذلك لسكون لمب رء عنها

(129) مهما كانت الحياة، فهي خير من الموت

وقد عجز الكاتب فعلاً، لي يوظف بركة تقاطع، جنباً إلى جنب، لما بدقه وواقعية معاد نفسه بكثرة، من حسن هذه بفره يدي درس غنيها التواصل في طار بسيط جداً، من نفسه مدروسة ومألوفة، من هي خرجت عن هذا المألوف، انقطع خط الاتصال، كما حدث فعلاً مع أمها

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك، ما أشعر به يا أماء.

لا بد أن من لرجوع إلى المألوف المعروف في القرية، من تجد روت بعينة ذلك

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تنموس الموتى.

روت عليها العجوز رحمة التي ألفت النظر:

(110) كل الناس يركون مواشيهم ترمي المفارقة.

مكأن لسان حالها يقول لا داعي للإلحاح، وإلا كان علينا أن ندس كل الناس الذين ألقوا هذا المنظر وتعودوا عليه.

وتعطف وظيفة المناادي التي تكررت كثيراً، وظيفة بؤرة مقابلة، في جعل لغة الحوار لغة عادية جداً، سكثر فيها الوظيفه لانتباهه التي تهدف إلى المحافظة على استمرار الحديث، حتى لا يسقط بصف أي من سبق محبة الأفعال الدعوية ذات لغوة الإنجازية الحرفية يظهر ذلك أكثر في اعراض لاستفهام التي كانت عادية مباشرة، انعكس لغة بسيطة عادية لا أثر فيها لمخياي أو لغوة العسية، وحتى الأفعال الدعوية ذات لغوة الإنجازية المسددة - مع نيتها - لم تخرج عن اسرار المعية العادية، ذات البعد التواصل المحض

والخلاصة هي يمكن أن نخرج بها في لبس هي ر كانت في رأينا، قد جرح فيها في استنداد حساب حوار من الدخ، دون أن يملح عليه شمس من إنكراه لغوي مدد هدية الفني؟ لا رسوما من خلال حوار سب حساب وضع لغوي رة مدبرة همدني يعاقب في لتعلق وأمية والتقاليد البالية

خاتمة:

حاولنا في هذه الدراسة المتواضعة، أن نستشر بعض مفاهيم نظرية النحو الوظيفي. هدفنا من خلالها، أن نلفت نظر النقاد ودارسي الأدب، إلى هذه النظرية المدهشة التي أصبحت - في رأينا - مرشحة أكثر من النظرية التوليدية التحولية، لفتح آفاق جديدة، في مجال تحليل لأثار لغوية وتفسيرها

مكأن لا يد من جانب سقري، فلما فيه بعض المفاهيم الأساسية،

لتي قدم عليها المجتار الواصف لتلك النظرية. هي نموذجها لأوز واثني كما قمنا بتعريفات مستعارة للمفاهيم الإجرائية، التي وظفناها في لدراسة التطبيقية. وكانت طبيعته المداخله، يفرض علينا ان نعرض هذه المفاهيم الأساسية أو الإجرائية، بأسلوب برفقي.

أف الجانب لتطبيقي. فقد حاولنا ان نرصد فيه خصائص لبيته لصورية النحو ر، متفاعلة مع خصائص بنيته التداولية، لنستخلص من ذلك لخصائص اللعبة للغة الحوار، التي بدأ لنا أن الكاتب اختارها عن وعي، ليرسم لنا بصدق تصا، «دشرة» يلقها الكون والصمت والتخلف من كل جانب.

ثبت الرموز

(ا س) سته،

١ ش، سم شاره

أ ش، أعا، شرط

أ تجم، تطليل

أ ج، جملة اسمية

أ ح، جملة تعبية

أ ج ر، جملة رسيه

أ ج ب، جملة نايهه

أ ج ش، جملة شاعبة

أ ح ب ش، جملة فعل شرط

أ ج ح ش، جملة جواب شرط

جم حمل

جماء: حمل الأول، حمّ: الحمل الثاني

مع محمول

من الموضوع

من أ الموضوع الأول «تعلل عادة»

من ب موضوع الثاني «تعمول»

من م يكون خاص بالحق

أخر: ضمير متصل

أحد: ضمير متصل

أه: ضمير مستتر

أف: فعل

ع: حرف عطف

إم: علامة لامعية

مر مركب

مرح: مركب حرفي

مرآة: مركب شاذي

مب: مبتدأ

فد: فاعل

الهوامش

- 1) عبدالحاميد بن هدوقة، ربيع الجنوب، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1970.
- 2) عبدالحاميد بن هدوقة (1925-1996)، من رواد الرواية العربية الجزائرية، تجاوزت شهرته الحدود الوطنية، فهو يحتل مكانة مرموقة بين روائسي المشرق والمغرب والعالم، ترجمت رواياته إلى عدة لغات: كاللغة الفرنسية والروسية والألمانية والإسبانية والهنديّة والعنينة... وقد حوت رواية ربيع الجنوب سنة 1976 إلى فيلم سينمائي، وتلقى التقدير نجاحاً باهراً مثل الرواية، للكاتب عدة أعمال فكرية وأدبية، من شعر وقصة قصيرة ورواية، من رواياته: ربيع الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1970 (الرواية طبعت عدة طبعات)، نهاية الأمل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1975، مان الصبح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، الجائزة والفرار إلى المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، فلما يوم جده، دار الشفلى، الجزائر 1992.
- 3) صيرون «بك»: عالم لغوي هولندي، يعمل مع فريق من الباحثين، منهم الدكتور أحمد الخويطر، ظهرت نظريته التجريبية الوطنية سنة 1979 في مؤلفه الموسوم بـ: النحر الوظيفي.
- 4) أحمد الشوكلي، بحث في عدة جوانب إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط، قسم اللغة الفرنسية، نُشر في 1981، ص 28، مجموعة «دكتوراه دولة موسومة بـ: (Réflexions sur la Théorie de la signification dans la pensée (n)inguistique Arabie)» يوشرف (A.J. Greimas)، وطبعت سنة 1982، وله عدة أبحاث في إطار نظرية النحر الوظيفي، نذكرها فيما بعد في الهوامش المقبلة.
- 5) هي قرية قرب دائرة القصورة «ولاية برج بر غريغ» تدعى «أغرا» وهي مسقط رأس كاتب الرواية، وله فيها يوم 9 جانفي سنة 1925.
- 6) تنظر كتب النقد القديمة بصفة عامة، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لمحمد القاهر الجرجاني والكشاف للزمخشري بصفة خاصة.
- 7) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: سعيد حسن بحريجي، علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت 1977، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت 1996، الأثر الزناد: تسريح النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1993.
- 8) المرجع نفسه.

9) Simon Dik: Functional Grammar North Holland Amsterdam 1978.

(10) ينظر أعمال ديك.

Functional Grammar - 1978. مرجع سابق.

Studies in Functional Grammar. London. Academic Press - 1980.

Functional Grammar 1978.

Idioms in a Functional Grammar. University of Amsterdam - 1988.

وأعمال الدكتور أحمد الشوكلي.

1985 - الوظائف التداولية في اللغة العربية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1986 - دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1987 - من البنية الخدمية إلى البنية التركيبية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1988 - أ. من قضايا الرباط في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

1988 - ب. قضايا محسنة الحوصلات المشتقة في اللغة العربية. اتحاد الناشرين المغاربة. الرباط.

1988 - ج. الحصة الحركية في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

11) Simon Dik: The Theorie of Functional Grammar Dordrecht Foris 1989.

(12) ينظر أعمال ديك.

a: The Theorie of Functional Grammar 1989.

b: Relational reasoning in functional Grammar in Connolly. S.C. (eds). 1989.

c: Functional Grammar computational model of the natural language user In Connolly. S.C. (eds). 1989.

وأعمال أحمد الشوكلي.

1989 - الثنائيات الوظيفية. منشورات عكاظ. الرباط.

1993 - أ. البنية والوظيفة. منشورات عكاظ. الرباط.

1993 - ب. أفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ط 1. الرباط.

- 1995 - قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط.
- (13) ينظر مقدمات أعمال «ديك» أو «المتركل» فيها دائما تذكير بالمبادئ الأساسية لنظرية النحور الوظيفية.
- (14) ينظر أحمد المتركل: البنية والوظيفة. مرجع سابق ص 9.
- (15) ينظر أحمد المتركل: اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق.
- (16) نفسه.
- (17) نفسه.
- (18) ينظر أحمد المتركل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية. مرجع سابق.
- (19) ينظر نايف طرما وعلي حجاج: اللغات الأجنبية: تعلمها وتعليمها. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1988.
- (20) ينظر أحمد المتركل: من النية احتمالية إلى نية الحركية. مرجع سابق.
- (21) نفسه.
- (22) نفسه.
- (23) ينظر ادبيات: The Theorse of Functional Grammar مرجع سابق.
- (24) أحمد المتركل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق. ص 23.
- (25) أحمد المتركل: أفاق جديدة في نظرية النحور الوظيفية. مرجع سابق. ص 8، 9.
- (26) نفسه. ص 11.
- (27) نفسه. ص 12.
- (28) أحمد المتركل: قضايا اللغة العربية... ص 24.
- (29) ينظر أحمد المتركل: الجلسة الحركية في اللغة العربية. مرجع سابق.
- (30) ينظر أحمد المتركل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. مرجع سابق.
- (31) نفسه.
- (32) الوظائف التداولية في الحقيقة خمس وظائف: هي: «النحور والبؤرة والمبتدأ والمضاد والذيل» لم تعرف وظيفة الذيل لأنها غير واردة في جمل النحور.

33) الجلاي دلائي، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة: محمد يحيان، ديوان
التجربيات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 25.

34) نفسه، ص 29.

35) كلى الأرقام الموجودة بين قوسين قبل الجمل، تشير إلى رقم الجمل في التقطيع الذي
أخبرناه، على حوار الفصل الأول من رواية ربح الجنوب.

36) ينظر ثبت الرموز في الآخر.

